

LES GRANDS ARTISTES

BRUNELLESCHI

ET

l'Architecture de la Renaissance Italienne
au XVe siècle

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Botticelli, par René Schneider.
Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Cellini (Benvenuto), par Henri Focillon.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les Modeleurs de terres cuites grecques, par Edmond Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les Peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hals (Frans), par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Ingres par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Peintres (Le) **de Manuscrits** et la miniature en France, par Henri Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Primitifs allemands (Les), par Louis Réau.
Primitifs Français (Les), par L. Dimier.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par Gabriel Mourey.
Rousseau (Théodore) par Prosper Dorbec.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Le Sodoma, par Henri Hauvette.
Téniers, par Roger Peyre.
Le Tintoret, par Gustave Soulier.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velasquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

16238-11. — Corbeil, Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

BRUNELLESCHI

ET

l'Architecture de la Renaissance Italienne au XVe siècle

PAR

MARCEL REYMOND

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

BRUNELLESCHI

ET

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE AU XVe SIÈCLE

Le grand mouvement qui a transformé les arts dans toute l'Europe au XVe et au XVIe siècle, et que l'on désigne sous le nom de *Renaissance*, a son origine en Italie, ou plus exactement à Florence. Au XVe siècle, en effet, c'est l'Italie qui, dans les arts, prend la première place, cette place que la France occupait depuis le XIIe siècle et que les malheurs de la guerre de Cent ans lui avaient fait perdre. Et, en Italie, une ville, plus que toutes les autres, peut être considérée comme le foyer d'où rayonne toute activité intellectuelle et artistique, Florence, cette grande cité qui, sous le gouvernement des Médicis, a joui pendant tout un siècle d'une exceptionnelle prospérité et qui fut la plus riche capitale de l'Europe. Au XVe siècle, au moment où Rome, déchue de sa grandeur par suite du séjour des Papes à Avignon, commence à peine à se relever, Florence est la source féconde où s'alimenteront l'Italie et l'Europe entière. C'est elle qui par sa puissance intellectuelle, par les études de ses lettrés, de ses phi-

losophes et de ses artistes va créer ce mouvement de la Renaissance qui était destiné à transformer le monde.

L'origine florentine de la Renaissance est un fait particulièrement intéressant à noter, parce qu'il nous permettra de comprendre dès le premier abord un des traits les plus caractéristiques de l'art nouveau. Toutes les œuvres de la première Renaissance sont remarquables par leur élégance, leur finesse, leur distinction et leur pensée; et certes, pour avoir tiré de l'art antique, de l'art romain surtout, des formes si légères, si gracieuses et si sentimentales, il fallait avoir l'esprit affiné par une civilisation que Florence seule à ce moment pouvait s'enorgueillir de posséder. Sans aucun doute, si les circonstances avaient au xve siècle placé ailleurs le pôle artistique de l'Italie, l'art de la Renaissance se fût développé de tout autre manière : Milan, lié par ses relations étroites avec les peuples du nord, aurait créé des formes plus lourdes et plus tourmentées; Venise, l'orientale, eût été plus voluptueuse, et Rome, qui a toujours été par-dessus tout l'interprète de la puissance, aurait vu dans l'antiquité un art plus robuste, plus solennel et plus froid.

I. — Première partie du siècle.

I. — *Brunelleschi.*

Brunelleschi a été le créateur de l'architecture de la Renaissance. Son grand mérite est d'avoir, par des œuvres

telles que l'hôpital des Innocents, la chapelle Pazzi, ou les églises de San Lorenzo et de San Spirito, réintroduit dans l'architecture moderne les formes de l'art antique. Mais on ne le connaîtrait que bien incomplètement si on ne le jugeait que par les œuvres dont nous venons de parler. Brunelleschi, le classique, le premier des maîtres de la Renaissance, est aussi le dernier des maîtres du moyen âge, et son œuvre la plus importante, celle qui a tenu le plus de place dans sa vie, c'est une œuvre qui n'appartient pas à la Renaissance, c'est le *Dôme de Florence* (Pl. 1).

La critique ancienne, sur la foi de Vasari, attribuait à l'influence de l'antiquité tout le mérite de cette œuvre. Nous sommes aujourd'hui mieux renseignés, et nous savons d'une façon certaine que lorsque Brunelleschi fut chargé des travaux, non seulement le tambour sur lequel devait s'élever la coupole était terminé, mais que la coupole elle-même avait été entièrement projetée, en plan et en élévation, telle qu'elle fut construite, et cela dès 1367, par la célèbre commission des huit maîtres florentins.

Le Dôme de Florence est une conception du XIVe siècle, l'aboutissant de toutes les recherches des maîtres du moyen âge; et il est vraiment impossible d'y voir aucune imitation même lointaine d'une œuvre antique. L'antiquité romaine nous a bien laissé le Panthéon, mais ce n'est qu'un édifice couvert d'une coupole basse, et dans lequel l'idée de verticalisme ne tient aucune place, tandis que cette idée, essentiellement chrétienne, est prépondérante dans le Dôme de Florence.

Si le nom de Brunelleschi est resté attaché si étroitement au Dôme de Florence, c'est parce qu'il eut le mérite de le construire; c'est sa science de constructeur qui lui permit de mener à bien l'audacieuse conception de ses devanciers. Lorsque, sous sa main, et sans le secours d'aucun échafaudage, on vit cette fière coupole arrondir sa courbe sur le ciel de la Toscane, on comprit qu'un des grands événements de l'art venait de s'accomplir; on eut le sentiment de voir une œuvre surpassant en grandeur ce que les Grecs et les Romains eux-mêmes avaient tenté; et si, plus tard, il ne s'était pas élevé à Rome, en imitation de cette coupole une coupole plus belle encore, combien ne serait pas encore plus vive notre admiration pour le prodigieux génie de Brunelleschi!

Cette œuvre eut une influence considérable sur l'art italien. Désormais le dôme semble être la préoccupation principale des architectes. Il n'y a pas une œuvre d'Alberti où on ne le trouve, et il est peu d'églises du xvie et du xviie siècle qui ne lui doivent leur principal caractère. Dans le dôme, les Italiens trouvaient enfin cet aspect de majesté, de puissance souveraine, que les maîtres français avaient si merveilleusement réalisé dans les façades gothiques surmontées d'immenses clochers.

Ce n'est pas avec le Dôme de Florence que débute l'histoire de l'architecture de la Renaissance, mais avec le *Portique de l'hôpital des Innocents*, commencé en 1419. C'est là que, pour la première fois depuis de longs siècles, on voit réapparaître les formes classiques, surtout les



Cliché Alinari.

DOME DE FLORENCE, PAR BRUNELLESCHI.

colonnes, avec leurs bases et leurs chapiteaux. Nous trouvons dès cette première œuvre de la Renaissance le caractère de légèreté et de grâce qui fut son privilège pendant tout le xve siècle. Des colonnes fines et espacées portent des arcs dans les écoinçons desquels une moulure dessine des médaillons circulaires, ces médaillons qui furent plus tard décorés d'une façon si charmante par Luca et Andrea della Robbia.

Les chapiteaux, de style corinthien, se composent de deux rangées de feuilles d'acanthe nettement séparées et surmontées par des volutes, dont celles du centre ont à peu près le même développement que celles des angles. Brunelleschi ne s'écartera guère de ce type, se contentant d'en alléger les formes un peu massives, lorsqu'il sculptera les chapiteaux beaucoup plus beaux de la chapelle Pazzi (Pl. 7), de S. Lorenzo et de S. Spirito. Brunelleschi n'a employé que très exceptionnellement, et pour de petites œuvres, le chapiteau ionique (balustrades de la chapelle Pazzi, du palais Pitti, et de la chaire de Sainte-Marie-Nouvelle); il n'emploie jamais le chapiteau dorique et encore moins ces chapiteaux fantaisistes que ses successeurs se plairont à inventer.

A la *Sacristie de S.-Laurent,* construite de 1421 à 1430, le style de Brunelleschi est complètement constitué. « Cette œuvre, nous dit son élève Manetti, plongea dans la stupéfaction les gens de la ville et de l'étranger par sa nouvelle et belle manière. » Elle faisait savoir au monde qu'un style nouveau était né. Au point de vue architectural,

elle est extrêmement simple : c'est une salle carrée, voûtée par une coupole à côtes, avec un petit enfoncement contenant l'autel. La nouveauté, ce n'est ni la conception, ni le plan, mais le décor des murs : c'est l'entablement avec toutes ses divisions classiques et les pilastres cannelés qui le supportent, ce sont les chapiteaux corinthiens, c'est la voûte dont toutes les arêtes sont ornées de bandeaux à l'antique.

Et malgré tout cela, n'est-ce pas encore un peu la tradition gothique qui pousse Brunelleschi à fragmenter autant les voûtes et à en accuser comme par des nervures toutes les divisions ? n'est-ce pas elle qui donne aux fenêtres, bien qu'elles se terminent en plein cintre, une forme si allongée ? enfin n'est-ce pas encore un trait caractéristique de l'architecture gothique que de proportionner l'importance du support à celle des parties qui le surmontent, ce qui conduit Brunelleschi à une forme très originale et très peu classique : lorsque deux étroites moulures d'arc viennent se rencontrer dans un angle, Brunelleschi fait saillir pour les recevoir un simple filet surmonté d'un fragment de chapiteau, figurant l'angle d'un pilastre qui serait complètement enfoncé dans les murs.

En somme, l'emploi des formes antiques est encore ici assez hésitant et il dénote une sorte d'incompréhension de leur véritable rôle : les pilastres étant tous destinés à recevoir des arcs, l'entablement qui fait le tour de l'édifice n'a pas de raison d'être. En introduisant, dans un édifice à



Cliché Alinari.

SAINTE-FÉLICITÉ, A FLORENCE.

Cliché Alinari.

PORTIQUE DE LA CHAPELLE PAZZI, A FLORENCE.
PAR BRUNELLESCHI.

arcs et à coupole, un membre tel que l'entablement, Brunelleschi donnait le premier exemple de cet illogisme qui sera un des traits de toute l'architecture de la Renaissance et qui sera le résultat inévitable des tentatives faites pour adapter l'architecture ancienne à l'expression de pensées chrétiennes, pour exprimer, comme le disaient les lettrés, « des pensers nouveaux sur des modes antiques ».

Toutes les dispositions essentielles de la sacristie de S. Lorenzo se retrouvent à la *Chapelle Pazzi* (1430-1440) (Pl. 2), mais avec un art plus raffiné. Le plan de cette chapelle est rectangulaire, et non carré, de telle sorte que la coupole, au lieu de porter sur quatre murs comme à S. Lorenzo, repose sur deux murs et sur deux arcs. Mais ce qu'il y a de nouveau et de très intéressant à la chapelle Pazzi, c'est le portique qui la précède et la façade de ce portique. Cette façade, quoiqu'elle n'ait pas été complètement achevée, est, dans sa simplicité, une des œuvres les plus élégantes et les plus distinguées de la Renaissance. Elle est remarquable, entre autres choses, par son entablement porté par des colonnes, dans une forme purement classique. Cet entablement, par une très gracieuse disposition, s'interrompt en son milieu pour former un arc qui rompt la monotonie de la ligne droite et qui marque nettement la place de la porte. En arrière le portique, bordé d'un côté par des colonnes, de l'autre par les pilastres cannelés qui leur correspondent et qui alternent sur le mur de l'église avec de grandes fenêtres, est couvert par une voûte en berceau et une petite coupole élégamment

décorée qui vient compléter la beauté de tout cet ensemble.

La porte de la chapelle nous offre le premier exemple de porte couronnée d'un fronton, tandis que les fenêtres qui l'entourent sont encore dans le type de celles de S. Lorenzo, hautes et arrondies. Il est intéressant de remarquer, dès maintenant, combien sont rares au xve siècle les fenêtres surmontées d'un fronton. Dans l'œuvre de Brunelleschi on ne peut citer que celles de l'hôpital des Innocents, dont la date n'est pas bien précisée. Je ne crois pas que ni Michelozzo, ni Alberti, aient employé cette forme qui ne se développa réellement qu'au xvie siècle.

En imitation de la chapelle Pazzi, des chapelles sur plan carré ou rectangulaire ont été construites en grand nombre par les élèves de Brunelleschi. Citons entre autres la chapelle de Pescia, œuvre de Buggiano, celle de Castiglione d'Olonna, véritable copie de la chapelle Pazzi, la chapelle de la Badia de Fiesole et surtout celle de Sainte-Félicité à Florence qui par la finesse de son décor surpasse en légèreté les œuvres de Brunelleschi (Pl. 2).

Dans le même type de constructions centrales, Brunelleschi commença un autre édifice, plus intéressant encore, la *Chapelle de Sainte-Marie-des-Anges*. C'est, en imitation du temple de Minerva Medica à Rome, sur plan octogonal, une coupole centrale flanquée de chapelles. Malheureusement il ne reste pour ainsi dire plus rien de cette œuvre charmante qui était une des plus originales du maître et qui fut souvent imitée, notamment par Alberti dans le chœur de l'Annunziata à Florence.



Cliché Alinari.

SAN LORENZO, A FLORENCE, PAR BRUNELLESCHI.



Cliché Alinari.

SAINT-ANDRÉ DE MANTOUE, PAR ALBERTI.

Nous allons voir maintenant Brunelleschi aborder le problème plus compliqué de la construction de vastes églises. A *S. Lorenzo* (Pl. 3), Brunelleschi revient délibérément au type de la basilique, et bien qu'on puisse admettre qu'il fut guidé par l'idée de rebâtir dans sa même forme l'église détruite par un incendie, nous pouvons trouver à ce parti d'autres raisons. Dans la restauration qu'il essaie de l'art antique, l'élément qui le frappe le plus, qui le séduit le plus par sa beauté, c'est la colonne, et tout naturellement il doit rechercher une construction qui, par sa légère toiture en bois, lui permettait facilement de l'employer.

La basilique était d'ailleurs une forme bien connue en Italie et qui était restée fort longtemps en faveur. Elle avait l'avantage d'être un type d'église très désencombrée, et sa construction avait été singulièrement facilitée au moyen âge par l'emploi des colonnes que fournissaient en abondance les ruines des anciens monuments romains. Aussi en construisait-on encore dans l'Italie méridionale et centrale au XIII[e] siècle, tandis que les peuples du Nord avaient déjà créé l'art roman et gothique.

Brunelleschi en faisant revivre la basilique veut lui rendre, au point de vue architectural, le caractère classique qu'elle avait perdu. Il conserve, il est vrai, une forme du moyen âge en employant, pour unir les colonnes, des arcs, au lieu d'un entablement, ce qui eût été la vraie forme classique; mais il fait cependant réapparaître l'entablement dont il place un fragment au-dessus du chapi-

teau de chaque colonne ; et cette disposition, qui joue un rôle analogue à celui des tailloirs byzantins, a l'avantage de donner plus de légèreté à l'édifice en augmentant la sveltesse des proportions, et d'offrir à la retombée des arcs une surface un peu plus large que celle des chapiteaux. Cette forme très originale a été peu imitée : on n'en trouve que quelques exemples au xve siècle et elle disparaît complètement à partir du xvie. Sans doute Brunelleschi en a-t-il pris l'idée dans les monuments romains d'époque tardive, tels par exemple que les Thermes de Caracalla.

A S. Lorenzo, la nef centrale est plafonnée, tandis que les nefs latérales sont voûtées en calotte, suivant la forme déjà employée au portique de l'hôpital des Innocents. Du côté du mur, faisant pendant aux colonnes, des pilastres portent un entablement au-dessous duquel s'ouvrent les chapelles. Il faut remarquer que Brunelleschi a toujours cannelé ses pilastres comme pour accuser leur caractère décoratif, tandis qu'il conservait à ses colonnes, en les laissant lisses, un plus robuste aspect de support. Cet exemple a du reste été suivi par la plupart des architectes de la première Renaissance, qui n'ont employé que très exceptionnellement les colonnes cannelées.

L'*Église de San Spirito* est une suite de celle de San Lorenzo, mais avec cette différence que Brunelleschi, n'étant pas lié par le souvenir d'un édifice antérieur qu'il reconstruisait, put concevoir de toutes pièces cette église admirable, beaucoup plus belle encore que celle de

Cliche Alinari.

PALAIS DE COSME DE MÉDICIS, A FLORENCE, PAR MICHELOZZO.



Cliché Alinari.

PALAIS RUCCELAI, A FLORENCE, PAR ALBERTI

S. Lorenzo. C'est ici qu'on peut vraiment savoir ce qu'était Brunelleschi et connaître la puissance de sa pensée. Si l'on compare San Spirito à San Lorenzo, partout on trouve des effets de grandeur se substituant à des effets de délicatesse : le magnifique transept à trois nefs autour duquel se continuent les colonnes de la nef centrale est peut-être la partie la plus géniale de l'église. Dans les basses nefs l'entablement est supprimé et des chapelles peuvent s'ouvrir plus hautes et plus majestueuses. Comme bordures de ces chapelles, des colonnes engagées remplacent les pilastres et donnent, surtout au voisinage du transept, de très brillants effets, rappelant les perspectives des églises gothiques.

Mais quelle qu'ait été la beauté des basiliques de Brunelleschi, il faut reconnaître que cette forme eut peu de succès, même parmi les élèves directs du maître. Bien que l'on puisse aisément imaginer pour les plafonds de luxueux décors, on peut penser que la terminaison basse d'un plafond sied bien moins à une église qu'une voûte haute, et qu'une charpente de bois, outre les dangers permanents d'incendie qu'elle entretient, a moins de noblesse qu'une voûte de pierre. Alberti a exprimé ces idées en disant que la voûte est « plus digne et plus durable ». Il faut aussi penser que la basilique s'associe beaucoup moins bien que l'église voûtée au motif des dômes qui tend à devenir de plus en plus l'élément essentiel de l'architecture italienne.

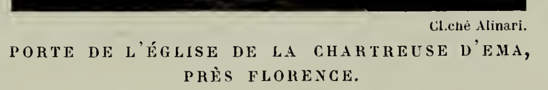
Brunelleschi a laissé sa marque dans les constructions civiles comme dans les constructions religieuses. Au *Palais*

Pitti, par l'emploi d'énormes bossages, par la proscription de tout ce qui pourrait être un élément de grâce, il donne un aspect saisissant de grandeur sauvage et il continue, dans ce rude bloc de pierre, le style des forteresses du XIV[e] siècle, donnant un digne pendant au palais construit par Arnolfo pour la Seigneurie de Florence (1).

Dans un second palais, le *Palais du Parti Guelfe*, Brunelleschi, au contraire, a tenté d'inaugurer pour l'architecture civile, comme pour l'architecture religieuse, des formes nouvelles. On voit sur la façade, d'où les bossages ont disparu, un entablement, des pilastres et d'immenses fenêtres entourées d'une élégante bordure : c'est la Renaissance qui apparaît avec sa grâce. Malheureusement cet admirable palais est aujourd'hui en fort mauvais état et l'on ne peut que très mal juger de ce qu'il a dû être.

Il nous reste à parler de Brunelleschi comme décorateur. Lorsque Brunelleschi apparaît, le goût florentin est tout entier au décor coloré et à l'emploi de riches matériaux. Ce goût a toujours été un des traits distinctifs de l'art italien ; il date de la puissance romaine, de l'époque où les Césars avaient à leur disposition tous les marbres du monde. Lorsque l'Empire tomba, l'Italie, en fait de matériaux, fut brusquement réduite à ceux qu'elle trouvait sur son sol, et c'était peu de chose. Mais elle avait à sa disposition les anciens monuments romains et elle s'en servit comme

(1) Je rappelle que le palais construit par Brunelleschi était beaucoup moins grand que le palais actuel et n'avait que sept fenêtres de façade.



Cliché Alinari.

PORTE DE L'ÉGLISE DE LA CHARTREUSE D'EMA, PRÈS FLORENCE.



Cliché Alinari.

PORTE DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE, A FLORENCE, PAR ALBERTI.

d'une carrière. Elle commença par les utiliser pour construire ses églises et ses palais; plus tard, lorsqu'elle n'eut plus devant elle que des ruines, elle en utilisa les fragments pour composer des mosaïques décoratives.

C'est à Rome que cet art de la mosaïque se créa, et les Cosmati y ont attaché leur nom. Le goût s'en étendit à Florence, mais, comme il n'y avait pas là de fragments romains à utiliser, on dut se contenter des pierres que fournissaient les carrières de Toscane et, à l'aide de quelques simples variétés de marbres blancs, roses ou verts, on créa un art décoratif nouveau, un art très original qui est la marque de l'architecture toscane. Moins menu que l'art des Cosmati, il se prêtait mieux à de grands effets d'ensemble, et il put être employé même pour décorer tout l'extérieur d'une église. Ce fut au début le décor des petites façades des basiliques, telles que celle de San Miniato; ce fut plus tard, dans son plein épanouissement, cette incomparable merveille qu'est le Campanile de Florence et enfin le décor moins heureux des surfaces trop vastes de l'extérieur du Dôme.

C'est ce décor que Brunelleschi trouve devant lui, et il ne l'aime pas; il le trouve monotone et sans vraie grandeur. Il y renonce pour le remplacer par des effets purement architecturaux, à a fois plus simples et plus puissants, substituant, à la polychromie, des jeux d'ombre et de lumière; et le système nouveau est particulièrement frappant aux tribunettes du Dôme de Florence, où Brunelleschi, sans craindre le contraste avec tout le reste de l'église, n'emploie

comme décor que des pilastres, des entablements et des niches. Les mêmes formes lui serviront plus tard pour décorer l'intérieur de ses églises, où il se contente, comme couleur, d'opposer la teinte foncée des parties saillantes à la teinte plus claire des murs.

Lorsque exceptionnellement il emploie des ornements, c'est toujours pour accentuer et faire valoir les éléments architectoniques : les seules parties qu'il décore sont les ébrasements des fenêtres, les montants des portes, les frises, le dessous des arcs ou des entablements. Et les formes décoratives dont il se sert sont assez peu variées ; ce sont des bandes d'ornements parallèles, des tresses, des bâtons rompus, des disques enfilés, toutes formes dont il a pu trouver des modèles à Florence même, dans des monuments romains, et notamment au Baptistère dont il s'est si souvent inspiré,

La simplicité, la sobriété de l'art de Brunelleschi ne furent pas imitées par ses successeurs : au xv[e] siècle on ne retrouve un art semblable que dans quelques monuments directement influencés par lui ; et plus tard, au xvi[e] siècle, ces formes réapparaissent entre les mains des hommes en qui l'esprit classique revit avec une force nouvelle, tels que Vignole ou Palladio.

Il ne faut pas oublier que Brunelleschi fut un maître un peu sévère et que le xv[e] siècle, qui fut avant tout un siècle de joie, s'écarta de lui et se laissa séduire, comme les siècles gothiques, par toute la richesse des formes décoratives.

Malgré la réaction de Brunelleschi, la polychromie ne



Cliché Alinari.

FAÇADE DU TEMPLE DES MALATESTA, A RIMINI, PAR ALBERTI.



Cliché Alinari.

INTÉRIEUR DU TEMPLE DES MALATESTA, A RIMINI, PAR ALBERTI.

fut pas abandonnée. Les régions du nord de l'Italie, le Milanais et la Vénétie surtout, continuent à l'employer avec une parfaite réussite, et à Florence même, nous la verrons se maintenir dans d'importants monuments, tels que la Madone des Carceri, de G. da San Gallo, toute revêtue à l'extérieur d'un décor polychrome, et à l'intérieur de jolies terres cuites colorées d'Andrea della Robbia. La chapelle funéraire des Médicis, construite à la fin du xvi[e] siècle, attestera à Florence la persistance du goût de la couleur et des matériaux précieux.

Toutefois c'est plutôt dans la sculpture que la Renaissance va trouver son décor, dans la sculpture de ces marbres blancs de Carrare que l'on commençait à exploiter et qui vont désormais avoir une très grande influence sur l'évolution de l'art florentin. Cet art du décor sculpté atteindra son développement le plus complet dans la deuxième moitié du xv[e] siècle, mais nous allons le voir se préparer entre les mains d'un architecte, élève de Brunelleschi, Michelozzo.

II. — *Michelozzo.*

Plus jeune que Brunelleschi de quatorze ans, Michelozzo trouve déjà tracée la voie dans laquelle il va s'engager. Il n'est pas à beaucoup près un novateur comme Brunelleschi, son maître, mais la place qu'il occupe dans l'art, tout au début de la Renaissance, n'en est pas moins des plus importantes.

Le caractère qui sépare le plus nettement son art de celui de Brunelleschi est son amour de la décoration. Michelozzo était un sculpteur et toute sa vie il ne cessa de s'occuper de sculpture. Comme d'autre part, dans sa carrière d'architecte, il eut à faire beaucoup plus de monuments de petites dimensions que de très grandes œuvres, il fut conduit à s'orienter tout naturellement vers la beauté du détail.

Ses premières œuvres, deux tombeaux et une chaire, Michelozzo les fit en collaboration avec Donatello, et ses relations avec ce grand artiste, qui fut un des plus passionnés décorateurs de cet âge, ne purent que l'engager plus fortement dans la voie du décor. Le *Tombeau du pape Jean XXIII* au Baptistère de Florence et celui du *Cardinal Brancacci* à Naples ont été faits de 1425 à 1427, alors que Brunelleschi commençait à peine sa carrière (la sacristie de San Lorenzo n'était pas achevée). Ces tombeaux se rattachent encore étroitement aux traditions du moyen âge par leur conception et leurs dispositions générales, mais dans le détail on trouve un intéressant mélange d'éléments empruntés à l'art antique et à l'art gothique; il faut remarquer entre autres l'emploi des colonnes cannelées dont on ne trouve aucun exemple dans l'œuvre de Brunelleschi. Dans la *Chaire de Prato* de 1433 le pas franchi est plus grand et toutes les formes sont entièrement classiques. La délicatesse du décor et la distinction propres à Michelozzo s'associent à l'exubérance de Donatello dans un ensemble du plus charmant effet.



CHAPITEAU
DE LA CHAPELLE PAZZI,
A FLORENCE.



CHAPITEAU
DU PALAIS MÉDICIS,
A FLORENCE.



CHAPITEAU
DU PALAIS GONDI,
A FLORENCE.



Clichés Alinari.

CHAPITEAU DE LA SALLE DE L'HORLOGE,
AU PALAIS DE LA SEIGNEURIE,
A FLORENCE.

La porte que Michelozzo construit vers 1440 au *Noviciat de Santa Croce* est la première porte entièrement constituée en style Renaissance. Elle n'est plus, comme celle de la chapelle Pazzi, simplement surmontée d'un fronton ; elle est encadrée de deux pilastres cannelés portant un entablement à large frise décorée sur lequel s'élève le fronton.

Le célèbre *Tabernacle du conseil des Marchands*, à Or San Michele, dont la date donne encore lieu à tant de controverses, présente de nombreuses analogies avec cette porte et la chaire de Prato ; il doit être tenu pour la forme la plus parfaite de l'art de la Renaissance dans la première moitié du xv[e] siècle.

Les nombreuses chapelles ,que Michelozzo construit, à la Sacristie de Saint-Marc, au Noviciat de Santa Croce, à San Miniato, au Palais Riccardi, lui donnent de nouvelles occasions de perfectionner et d'affiner ses formes architecturales et de développer son goût de l'ornementation. Il faut citer à part la *Chapelle Portinari* à S. Eustorgio de Milan, si intéressante par la délicieuse ronde d'anges qui décore la naissance de la coupole et par son décor de fresques et de stucs qui nous est parvenu intact. A la chapelle de l'Annunziata à Florence et aux chapelles de l'Impruneta, il donne à l'entablement un développement que l'on retrouve bien rarement après lui (Pl. 8). Il le fit pour pouvoir y prodiguer une abondante ornementation dont la richesse est d'un effet saisissant. Toutes les formes architecturales deviennent ainsi plus brillantes

entre ses mains : les chapiteaux, pour lesquels Brunelleschi s'en était tenu à un style uniforme, revêtent les formes les plus diverses et préparent la voie à toutes les charmantes fantaisies qui embelliront l'art du xve siècle (Pl. 7).

Le décor de Michelozzo est une suite de celui de Brunelleschi, Michelozzo se contente souvent, comme son maître, d'ornements de petites dimensions empruntés à l'antique, tels que les coquilles qu'il affectionne particulièrement et qu'il répète sur de longs alignements. Mais il a aussi des motifs plus variés et plus amples; un de ses triomphes est l'emploi de guirlandes enrubannées soutenues par des têtes de chérubins (Pl. 24), ou par de petits enfants nus. Il nous en a donné un ravissant modèle dans la tombe Aragazzi à Montepulciano (Pl. 8).

En somme, Michelozzo, s'il n'a pas trouvé la formule définitive du décor à laquelle devaient aboutir les artistes de la fin du xve siècle, a du moins affirmé la volonté de donner dans les œuvres architecturales une large part à ce décor et il a montré par de nombreux exemples la possibilité de créer une riche ornementation en abandonnant les formes gothiques et en empruntant tous ses modèles à l'antiquité.

Nous possédons de Michelozzo une façade d'église, celle de S. Agostino à Montepulciano, œuvre peu importante, mais qui doit nous intéresser parce que c'est la première façade d'église construite en style Renaissance; quelques formes gothiques sont encore ici survivantes, dans les

niches, l'arc et les pinacles dominant la porte, et dans les grands contreforts très apparents qui font saillie de chaque côté de la façade, mais le style Renaissance est prédominant, soit dans les lignes générales qui sont celles d'un simple mur carré surmonté d'un large fronton, soit dans de nombreux éléments de détail, tels que pilastres, frises et corniches. Nous avons là une œuvre de transition très intéressante où des éléments fort disparates sont unis avec une grande habileté.

A la même union de l'art gothique et de l'art de la Renaissance, se rattachent quelques œuvres des élèves de Michelozzo, notamment la charmante façade de la Misericordia d'Arezzo par B. Rossellino, et la petite église polygonale de Vicovaro.

L'œuvre architecturale la plus importante de Michelozzo, et l'un de ses plus beaux titres de gloire, est le palais qu'il construisit vers 1440 pour Cosme de Médicis, connu aujourd'hui sous le nom de Palais Riccardi (Pl. 4), du nom des propriétaires du XVII[e] siècle. Bien que construit, comme le Pitti, sous l'influence des palais du moyen âge et en particulier du palais de la Seigneurie, le palais Médicis porte la marque d'une civilisation nouvelle : les fenêtres nombreuses et rapprochées, les grandes ouvertures sur la rue (fermées depuis), la cour avec son élégant portique, sont autant d'indices qui montrent les recherches d'agrément et de confort se substituant aux idées de sécurité et de défense des palais précédents. La hauteur considérable des étages, toujours désirable dans

les pays chauds, et la puissance de l'énorme corniche conservent au palais son aspect de grandeur, tandis qu'une savante gradation des bossages, dont la force va en s'atténuant d'étage en étage, enlève à cette énorme masse ce qu'elle pourrait avoir de monotone et lui donne beaucoup de légèreté et de distinction.

Le portique à colonnes de la cour intérieure est tout à fait remarquable par la finesse des proportions et la beauté des chapiteaux (Pl. 7) qui sont de style composite et peuvent se classer parmi les plus élégants qu'il ait sculptés.

Avant de quitter Florence pour parler d'Alberti. il faut dire un mot de deux artistes avec lesquels Michelozzo a collaboré, maîtres qui ont été surtout des sculpteurs, mais qui ont été aussi des architectes, et qui, à ce début de la Renaissance, plus encore que Michelozzo, ont été passionnés pour le décor : Donatello et Ghiberti.

Donatello, comme décorateur ressemble beaucoup à Michelozzo : il emploie les mêmes formes que lui, mais avec moins de classicisme ; son décor est plus gros, plus apparent, nuisant parfois à la correction des lignes architecturales, mais toujours très fantaisiste et remarquablement brillant. Le Tabernacle de l'Annonciation à Santa Croce, avec ses chapiteaux composés de masques antiques et le décor de son magnifique entablement, est un des exemples les plus typiques de son style.

A côté d'eux, beaucoup moins préoccupé de l'antiquité,

Ghiberti ciselle des décors très compliqués dans un tout autre sentiment. Poussé par cet amour de la nature et de la vie qui anime son siècle, et semblable en cela aux gothiques français ses contemporains, il trouve dans la représentation fidèle des feuilles, des fleurs, des animaux, une ornementation qui, tout en n'ayant rien d'antique, continua à être un des éléments essentiels de l'art nouveau (Pl. 8). Le triomphe des maîtres de la seconde moitié du xv[e] siècle sera de fondre dans une heureuse union ce naturalisme et ce classicisme.

III. — *Alberti.*

Si de Michelozzo, le délicat représentant de la civilisation florentine, nous passons à Alberti, nous trouvons un changement considérable. Bien que d'origine florentine, Alberti n'est pas vraiment un Florentin ; il a passé les premières années de sa vie à Venise, il a achevé son éducation à Bologne, et commencé à Rome ses grands travaux d'architecture. C'est Rome, bien plus que Florence, qui dirige ses pensées et met sa marque sur son art.

Pour comprendre Alberti, il faut aussi se rappeler qu'il ne fut pas un artiste de profession, il ne fut ni orfèvre, ni sculpteur, ni architecte, comme l'étaient Brunelleschi et Michelozzo et tous les artistes dont nous aurons à parler en étudiant l'histoire de l'architecture de cet âge. Alberti est un lettré, un philosophe, un théoricien. N'eût-il rien

construit, que son nom serait resté célèbre et son influence considérable grâce à ses livres, à son *De re ædificatoria*, le plus important traité d'architecture de la Renaissance qui ait été écrit avant ceux de Serlio et de Vignole. Un coup d'œil jeté sur ce livre sera pour nous un précieux moyen pour connaître les idées des maîtres de la première Renaissance.

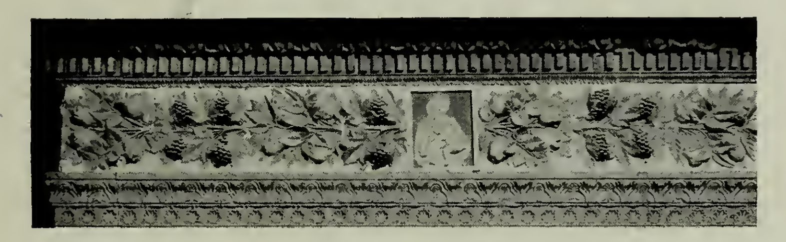
Nul plus qu'Alberti ne fut épris de l'antique et plus désireux d'en imiter les formes. Comme Brunelleschi, il s'intéresse avant tout à la construction et il limite l'emploi du décor, spécifiant nettement qu'il n'est qu'un élément accessoire, et qu'il doit rester au second plan, pour ne nuire en rien aux grandes lignes des édifices. Pour établir ces grandes lignes, il fait intervenir non seulement les besoins à satisfaire, mais aussi un certain sentiment idéal de beauté. En particulier il est très préoccupé par le problème des proportions qu'il croit devoir obéir à des règles absolues : il indique longuement, pour diverses sortes de constructions et suivant les formes adoptées pour elles, quels sont les rapports qui doivent unir leurs dimensions en longueur et en largeur; c'est ainsi par exemple qu'il écrit (liv. VIII, chap. v) qu'une tour carrée doit avoir six diamètres de haut et une tour ronde quatre, et il indique même comment il conçoit une tour idéale, donnant les formes et les dimensions de chaque étage. De telles idées sont pour nous tout à fait confuses et nous apparaissent comme n'ayant pas de base bien certaine, mais elles hanteront longtemps l'esprit des architectes.



ORNEMENTS. PORTE DU BAPTISTÈRE, A FLORENCE, PAR GHIBERTI.



FRISE. TOMBE ARAGAZZI, A MONTEPULCIANO, PAR MICHELOZZO.



ENTABLEMENT. CHAPELLE DE L'IMPRUNETA, PAR MICHELOZO.



Clichés Alinari.

GRILLE. CHAPELLE, AU DOME DE PRATO.

Depuis Alberti on n'a cessé de parler des proportions, et de telle façon qu'il semble parfois impossible de s'entendre sur un mot que tout le monde emploie sans en bien comprendre la signification.

Toutes les œuvres d'Alberti sont empreintes de la plus puissante originalité et marquent un nouveau pas dans le développement de l'art de la Renaissance. Mais entre toutes, celle qui réalisa le progrès le plus capital et qui fut la plus féconde en résultats, ce fut le *Saint-André* de Mantoue (Pl. 3). Dans cette église nous ne trouvons plus ni colonnes, ni supports légers rappelant la basilique ou les églises gothiques, plus de plafonds en bois ou de voûtes fragmentées, mais une large nef unique, dont la voûte en berceau repose sur un grand entablement porté par des murs épais dans lesquels s'ouvrent des chapelles. Une coupole à la croisée du transept complète cet ensemble qui constitue un type d'église entièrement différent de tout ce que l'on avait fait jusqu'alors, et qui est si bien conçu, avec ses vastes espaces désencombrés, qu'il sera plus tard le modèle uniformément adopté au XVIe et au XVIIe siècle, modèle qui restera prédominant jusqu'à nos jours.

L'ornementation de Saint-André, un peu excessive, n'a été ajoutée qu'à la fin du siècle et ne correspond pas aux projets plus sobres d'Alberti. Elle est heureusement très peu en relief, peinte le plus souvent, et ainsi elle n'empêche pas d'apprécier la noblesse et la distinction des lignes architecturales.

En même temps que des plans nouveaux pour les

églises, Alberti essaie de créer de nouveaux types de façades. Il en construisit trois. Dans celle de *Sainte-Marie-Nouvelle* à Florence, il ne fait qu'achever une façade antérieure et, lié par des dispositions d'ensemble déjà établies et par le type du décor en marbres de couleur, il crée une œuvre de style un peu hybride, remarquable surtout par la splendide porte qu'il perce en la surmontant d'un arc monumental (Pl. 5) et par les volutes qui, pour la première fois, apparaissent ici comme liaison entre la grande nef et les collatéraux moins élevés.

Les façades de *Saint-André* à Mantoue et du *Temple des Malatesta* à Rimini (Pl. 6) sont par contre des œuvres qu'Alberti peut créer en toute liberté. Bien que très différentes l'une de l'autre, elles se ressemblent par un caractère commun, qui est leur complète indépendance avec les formes de l'église qu'elles précèdent. L'une, celle de Saint-André, est une sorte de portique, couronné par un large fronton, et dont la hauteur beaucoup plus faible que celle de l'église laisse la grande nef s'ouvrir par une fenêtre au-dessus de lui. L'autre, celle de Rimini qui est la première en date, devait comprendre deux étages, dont le premier seul fut achevé; le second eût dépassé de beaucoup la modeste nef de l'église. C'est l'emploi de deux ordres superposés qui poussa Alberti à élever autant cette façade, de même qu'à Saint-André c'est sans doute l'ordre unique qu'il ne pouvait grandir à l'excès qui a limité la hauteur de son portique.

La façade de Rimini, avec ses trois grands arcs séparés



Cliché Alinari.

FAÇADE DE LA CHARTREUSE DE PAVIE.

par des demi-colonnes est tout à fait inspirée des arcs de triomphe romains ; elle présente en particulier beaucoup d'analogie avec l'arc de triomphe de Rimini, auquel sont empruntés certains détails très spéciaux, tels que les médaillons décorant les écoinçons des arcs. Cette façade, plus peut-être que toute autre œuvre d'Alberti, est empreinte du caractère de grandeur qui était sa marque propre. Mais, malgré sa beauté, il faut en signaler l'illogisme : prendre comme modèle pour une façade d'église un arc de triomphe, c'est pousser trop loin l'amour de l'antiquité, c'est donner un exemple de plus de cette tare qui entache tant d'œuvres de la Renaissance, l'adaptation hors de propos, hors de toute utilité et de toute logique, à des édifices modernes, des formes créées par l'art antique en vue de destinations différentes. C'est ainsi que les baies de la façade, trop grandes, ne peuvent être utilisées et que la porte percée sous l'arc central se relie à lui d'une manière peu satisfaisante. Dans l'intérieur du Temple, où Alberti ne faisait que moderniser une ancienne église, il crée, en prenant pour aides des sculpteurs tels qu'Agostino di Duccio, un décor d'une audacieuse fantaisie (Pl. 6).

Par sa construction du *Palais Ruccelai* (Pl. 4), Alberti apportait dans l'architecture civile de non moins grandes innovations que dans l'architecture religieuse. Son palais, c'est toujours, il est vrai, la grande masse carrée terminée par une corniche, mais des entablements divisent les étages et trois ordres de pilastres viennent substituer leur décor élégant au rude et sévère système des bossages.

C'est l'apparition, à l'extérieur, d'une ornementation tirée d'un autre principe que de l'aspect de la pierre; c'est une architecture d'un sentiment plus délicat, qui remplace celle des forteresses.

A côté de ces œuvres qui existent encore et qui suffisent à nous faire connaître son admirable génie, il faut parler d'une autre œuvre qui ne reçut qu'un commencement d'exécution mais qui le passionna plus que toute autre et qui contribua puissamment à la formation de son génie, c'est le projet que lui demanda Nicolas V pour la reconstruction de *Saint-Pierre*, à Rome. Le Saint-Pierre que nous admirons aujourd'hui, et auquel tant de maîtres ont travaillé depuis Bramante jusqu'au Bernin, a son point de départ dans les projets d'Alberti à qui revient l'honneur d'avoir le premier conçu comme motif central du nouvel édifice une grande coupole.

Alberti, plus encore que tous ses contemporains, a été séduit par l'idée de la coupole, qui s'impose à lui par son caractère grandiose et lui apparaît comme étant vraiment l'âme de l'architecture italienne. Partout il en projette ou il en construit, à Saint-Pierre, au Temple de Rimini, à Saint-André et à Saint-Sébastien de Mantoue, et c'est encore une vaste coupole qu'il ajouta à la petite nef de l'Annunziata à Florence.

II. — Seconde partie du siècle.

I. — *Caractères de l'art dans les diverses régions de l'Italie.*

Avec l'étude de ces trois grands maîtres, Brunelleschi, Michelozzo, Alberti, nous avons assisté à la création du style de la première Renaissance ; il nous reste à suivre son développement et son évolution jusqu'à la fin du siècle. Né à Florence, vers 1420, ce style s'est répandu dans toute l'Italie, plus ou moins rapidement pendant la seconde partie du siècle, fusionnant avec le style des diverses écoles locales, se développant surtout là où les traditions gothiques étaient le moins fortes et opposaient une plus faible résistance au style nouveau.

A ce moment, quels que soient les caractères communs que l'on puisse trouver dans les diverses régions de l'Italie, il est de nombreux caractères qui sont particuliers à chacune d'elles et qu'il importe tout d'abord de préciser dans une vue d'ensemble pour bien comprendre l'histoire de l'architecture de ce siècle. Il faut voir pour quelles raisons l'art ne peut être le même à Florence, à Venise, à Milan ou à Rome.

Florence qui, au xve siècle, est la tête et le cœur de l'Italie, a des traits qui lui sont tout particuliers. Quoique gouvernée par une famille dont la puissance est presque absolue, Florence est une ville démocratique : les Médicis ne sont que les premiers des citoyens et leur

pouvoir dépend de leur popularité. Ils ne l'oublient jamais, et tous leurs efforts tendent à dissimuler leur force, à se faire pardonner leur fortune, en la dépensant dans l'intérêt général. Modestes dans leurs palais, modestes dans leurs tombeaux, ils s'appliquent surtout à construire pour le peuple des églises, des chapelles, des couvents, des hôpitaux.

Ne désirant pas l'excès du luxe, l'éclat de la richesse, les Florentins mettent toute leur joie dans les raffinements des recherches artistiques. Comme les Grecs du temps de Périclès, ils se réjouissent de la finesse d'une corniche, de la délicatesse d'un chapiteau ; leur art est simple, mais d'une incomparable beauté. Nul ne les a surpassés, et tout ce que les autres provinces d'Italie ont tenté pour les imiter n'a fait que mettre plus en évidence leur éclatante supériorité.

Dans la deuxième partie du siècle, toutefois, Florence ne produit pour ainsi dire aucune grande œuvre d'architecture. Sous le gouvernement de Laurent le Magnifique, l'idée religieuse s'affaiblit, Florence commence à se déchristianiser. Ce ne sont plus des architectes qu'elle veut pour construire des églises, ce sont des lettrés pour chanter sa joie de vivre, ce sont des peintres et des sculpteurs pour décorer ses palais ; ses artistes préférés seront un Pollaiuolo, un Verrocchio, un Botticelli.

L'architecture se développera plus puissamment dans les autres provinces de l'Italie, partout où le paganisme de la Renaissance n'aura pas encore porté atteinte à la foi

religieuse. A ce moment, Venise et Milan tendent à devenir, plus que Florence, au point de vue de l'architecture, les deux grands centres de l'art italien.

A *Venise*, nous ne sommes plus dans une cité démocratique, dans un milieu de fabricants et de négociants; nous sommes dans un monde de guerriers et de conquérants, dans une société organisée sous la forme d'une puissante aristocratie. Là prédomine la force en même temps que le luxe : aux héros qui mettent dans les mains de Venise toute la richesse de la Méditerranée, le peuple élèvera des statues équestres et des tombeaux gigantesques, véritables monuments triomphaux.

Qu'il y a loin de la vanité, de la pompe et de la force vénitienne à l'angélique délicatesse de l'art florentin!

Mais si Venise est une république belliqueuse, qui trouve sa richesse dans les combats menés au loin par ses guerriers, à l'intérieur elle connaît la paix et la sécurité parfaite. Tandis qu'à Florence les dissensions populaires, la guerre civile toujours menaçante, obligent les habitations à se transformer en forteresses, solidement protégées contre l'assaut par leurs formidables murailles de pierre, Venise, inviolable dans ses lagunes, Venise, où, sous la main d'un pouvoir fort, règne la plus admirable sécurité intérieure dont aucun peuple ait jamais joui, Venise peut ouvrir largement sur la mer ses luxueux palais tout couverts d'une brillante dentelle de marbre, des palais fragiles, qui semblent, comme des maisons japonaises, tout faits de verre et de papier. Jamais aucune

architecture n'a dit plus clairement la sécurité de la vie.

Milan ressemble plus à Venise qu'à Florence. Là encore nous sommes loin de l'organisation démocratique de Florence.

D'habiles condottieri, les Visconti et les Sforza, ont érigé en duché et transformé en possession héréditaire de leur famille ces plaines qui sont la région la plus fertile de l'Italie, et les énormes richesses qui se concentrent entre leurs mains vont leur permettre les entreprises les plus gigantesques et les plus luxueuses. C'est le duc Jean Galeas Visconti qui commence la cathédrale de Milan et qui, par ses donations, assure la construction de la Chartreuse de Pavie. Comme les Vénitiens, et parfois plus qu'eux, les Milanais aiment la manifestation de la richesse, qu'ils poussent parfois jusqu'à l'excès et qu'ils préféreront toujours à la finesse florentine qui leur paraît trop modeste. Nulle part, en Italie, on ne fera des œuvres aussi colossales et aussi surchargées : rien qui égale en grandeur la cathédrale de Milan, et en richesse la Chartreuse de Pavie ou les portes latérales de la cathédrale de Côme.

Je n'aurai pas beaucoup à parler de Milan dans cette étude de la Renaissance, mais il ne faudrait pas en conclure que cette ville se désintéressa alors des beaux-arts. Ce fut au contraire un des plus grands centres artistiques de l'Italie ; mais plus que toute autre elle resta longtemps réfractaire aux idées de la Renaissance. Et la raison de cette résistance fut dans la construction de cette admirable cathédrale qu'elle avait commencée au XIVe siècle et



FENÊTRE FEINTE
DE LA CHARTREUSE DE PAVIE.



Clichés Alinari.

DÉTAIL DE LA FAÇADE
DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.

qu'elle continuait à construire dans le style gothique.

Rome, si éprouvée au XIV[e] siècle par le départ des papes, commence à renaître à la vie après le retour de Martin V ; mais elle est très lente à se remettre de ses blessures. Les papes ont tant à faire pour rétablir un peu d'ordre dans leurs États où avait sévi le plus libre brigandage pendant « leur captivité de Babylone », qu'ils ne peuvent songer tout d'abord au superflu des dépenses artistiques.

D'autre part, il n'y a plus à Rome ni artistes, ni traditions artistiques, et cette ville, qui recèle tous les trésors de l'antiquité et qui aurait pu être le berceau de l'art nouveau, se trouve à ce moment une des villes les plus retardataires de l'Italie, une de celles qui, au XV[e] siècle, jouent le rôle le plus effacé dans la création de l'art de la Renaissance.

Ce sont des étrangers qu'elle est obligée d'appeler chez elle, ce sont des Florentins qui y transportent leur art et font de Rome une succursale de Florence.

Vers la fin du siècle pourtant commence à se dessiner le mouvement qui fera de Rome, avec Jules II et Léon X, la vraie capitale de l'Italie. Les papes ont rétabli peu à peu leur puissance ; les cardinaux, par leur richesse, constituent autour d'eux une puissante cour de grands seigneurs, et dans les églises et les palais qu'ils font construire on voit apparaître les traits qui seront et qui ont toujours été ceux de Rome, christianisme et grandeur.

Naples, au XV[e] siècle, est le seul État italien gouverné par des rois, et les palais construits par eux sont les plus

grands de toute l'Italie. Aucun autre prince d'Italie n'a été honoré, comme Alphonse d'Aragon, par un arc de triomphe. Il semble que Naples aurait pu tenir un des premiers rangs dans l'art italien, malheureusement elle a toujours été une proie trop facile pour l'étranger. Les brusques changements politiques l'ont empêchée de créer un style national. Trop d'influences diverses se sont exercées chez elle pour qu'il ait pu se créer un style napolitain; gothique sous les rois d'Anjou, elle redevient italienne, avec les rois d'Aragon, et dans son amour de la Renaissance elle se fait florentine.

A côté de ces grands centres, de ces parties vitales de l'Italie, surgissent de temps en temps, comme des lueurs rapides, de brillantes civilisations dues à la puissance momentanée de quelques princes heureux, tels les Gonzagues à Mantoue, tel ce voluptueux Malatesta de Rimini, qui donnait un temple à sa maîtresse comme il lui aurait offert des perles et des bijoux, tels encore ces Montefeltro, princes d'Urbino, qui, voulant faire de leur ville un grand centre d'art, attirèrent chez eux des artistes étrangers, et non seulement des Italiens, mais des maîtres du nord de l'Europe, créant ainsi un milieu cosmopolite où se formèrent les deux plus grands éclectiques de l'art italien, Bramante et Raphaël.

Avant d'étudier dans leurs détails les diverses formes d'art qui vont se créer à ce moment et d'esquisser l'histoire d'une architecture à laquelle collaborent toutes les



Cliché Alinari.

FAÇADE DE SAINT-ZACHARIE, A VENISE.

régions de l'Italie et dont les principaux monuments, quoique créés par des Florentins, ne sont pas à Florence, il faut dire un mot de l'exode de ces Florentins que se disputent à l'envi toutes les villes italiennes. Déjà, au début du siècle, Brunelleschi travaille à Milan, à Ferrare, à Mantoue; Michelozzo va à Milan, à Naples et jusqu'en Dalmatie; on trouve Alberti dans toute l'Italie, à Rimini, à Mantoue, à Rome et à Naples. Et les deux plus grands maîtres de la fin du siècle, Giuliano da Majano et Giuliano da San Gallo, ne trouvant plus à Florence la commande de grands travaux, seront encore plus nomades.

Giuliano da Majano n'a guère laissé à Florence que des œuvres décoratives. Ses principales œuvres sont les églises de Faenza et de Notre-Dame de Lorette, et à Naples la Porta Capuana et la Villa de Poggio Reale.

Giuliano da san Gallo fut un génie d'une plus grande puissance, un des plus grands constructeurs, et celui qui, après Brunelleschi et Alberti, occupe la plus grande place dans la création du style de l'architecture de la Renaissance. En Toscane il existe encore de lui la Madone des Carceri de Prato, et à Florence, le Palais Gondi (Pl. 7) et la Sacristie de San Spirito. Sous Jules II, il tient la première place à Rome; mais c'est à Naples qu'il conçut son œuvre la plus importante, le grand palais pour les rois de Naples, qui malheureusement ne fut pas exécuté (1).

(1) Giuliano da San Gallo a vécu très âgé, et sa carrière d'artiste empiète sur deux périodes bien distinctes de l'histoire de l'art. Dans ce volume

A côté de l'action de ces maîtres, qui sont des architectes de profession, il faudra signaler, comme une des plus intéressantes particularités de l'art du XVe siècle, la grande place tenue par les sculpteurs dans l'architecture de la Renaissance. Déjà nous avons eu à parler d'un Donatello et d'un Ghiberti, mais dans la seconde partie du siècle, le rôle des sculpteurs est encore plus important. Des hommes tels que Bernardo Rossellino, Mino da Fiesole, Pollaiuolo, Verrocchio, Benedetto de Majano, Civitali, surtout Desiderio da Settignano, doivent être cités de pair à côté des purs architectes, si l'on veut bien comprendre le développement de cet art de la Renaissance qui s'oriente de plus en plus vers la richesse décorative, trouvant dans l'ornementation plus que dans les formes purement constructives, son originalité et sa plus grande beauté.

II. — *Églises.*

Églises à construction centrale. — Bien que dans la seconde moitié du siècle on puisse noter un sensible affaiblissement du sentiment religieux, la construction des églises reste pourtant le problème fondamental de l'architecture. Pour des églises de petites dimensions, Brunelleschi et Michelozzo avaient créé avec leurs cha-

consacré à l'art du XVe siècle, nous devrons négliger une partie de sa vie, celle qui se passe à Rome au début du XVIe siècle, et pour les mêmes raisons nous en agirons ainsi en parlant de Bramante.

PORTE DE LA MADONE DES MIRACLES,
A BRESCIA.



Clichés Alinari.

PORTE DE LA SCUOLA DI SAN MARCO,
A VENISE.

pelles à construction centrale, des modèles qui avaient tout ce qu'il fallait pour séduire les hommes de la Renaissance : la place prépondérante donnée à la coupole, qui à elle seule constituait presque toute l'église, la très facile utilisation des ordres antiques, enfin la symétrie complète de l'édifice, cette symétrie si chère aux théoriciens du xv[e] et du xvi[e] siècle et qui semble être pour eux la vraie pierre de touche de la beauté.

Aussi ces édifices furent-ils fréquemment imités et nous trouverons de nombreuses églises bâties dans ce type, soit sur un plan à croix grecque, dérivant de la chapelle Pazzi, soit sur un plan octogonal dérivant de Sainte-Marie-des-Anges.

La *Madone des Carceri*, construite en 1485 par Giuliano da San Gallo est le plus bel exemple de cet art. C'est la suite directe de la chapelle Pazzi, avec une coupole centrale et quatre bras très courts voûtés en plein cintre. La Renaissance est devenue plus savante et plus sûre d'elle-même. Les formes archaïques des voûtes fragmentées ont disparu et la coupole, portée par des pendentifs, apparaît définitivement constituée. Les arcs décorés de caissons, la frise où court sur un fond bleu une blanche guirlande, les chapiteaux avec la richesse et le caprice de leurs formes, les médaillons polychromes sur les pendentifs, font de cette église un modèle de la décoration simple et élégante de cette époque.

Dans un style plus froid, plus sobrement architectural, Giuliano da San Gallo construisit sur un plan octogonal

en 1480 la *Sacristie de San Spirito*, demandant tout l'effet décoratif aux grands arcs des chapelles que séparent des pilastres accouplés qui portent l'entablement. On remarquera que pour donner à sa coupole sans pendentifs une hauteur suffisante il eut recours à la superposition de deux ordres de pilastres. Cette disposition se retrouvera assez souvent dans des églises de ce genre, entre autres à la très belle Madone de l'Umiltà, qui fut construite quelques années plus tard à Pistoia par Ventura Vittoni.

Ces deux édifices sont remarquables par les beaux vestibules qui les précèdent, celui de San Spirito où l'on voit le premier exemple de colonnes détachées du mur et portant une voûte en plein cintre, celui de l'Umiltà, dont le plan est analogue à celui du portique de la chapelle Pazzi, avec sa voûte interrompue par une coupole et dont les très belles formes architecturales rappellent celles de la Madone des Carceri et sont comme l'annonce de l'art de Bramante à Saint-Pierre.

Les églises à construction centrale prirent à la fin du siècle un grand développement dans la région milanaise. Nous avons dit combien Milan resta réfractaire à la Renaissance, malgré la présence chez elle de Michelozzo et de Filarète au début du siècle. Pour voir un changement de style dans cette ville, il faut attendre la venue de Bramante en 1472 et surtout celle de Léonard en 1483, qui fit de Milan une cité florentine; à ce moment Milan fut pour un instant à la tête de l'Italie.



PALAZZO DEL CONSIGLIO, A VÉRONE.



Clichés Alinari.

PALAIS VENDRAMINI, A VENISE.

L'importance de Léonard comme architecte n'a peut-être pas été assez remarquée jusqu'ici; sans doute, parce qu'il ne nous reste aucun monument de lui et qu'il construisit peu. Cependant sa réputation à ce titre était considérable et je ne doute pas que Bramante n'ait subi son influence et n'ait connu surtout par lui les nouveautés florentines. A défaut d'édifices nous pouvons connaître les idées architecturales de Léonard par ses dessins, où nous le voyons, dans des croquis très variés, étudier le type des églises à coupole centrale, généralement contre-butée par des absides demi-circulaires, montrant dans ces recherches un tyrannique amour de la symétrie et comme une subordination des contingences pratiques à la recherche d'un type de beauté absolue.

Ce sont les mêmes recherches que nous trouvons dans les principales œuvres de Bramante; mais Léonard et Bramante, quoique nés au milieu du xv[e] siècle, appartiennent réellement au xvi[e] siècle dont ils sont les chefs.

Toutefois, le style délicat et fleuri que nous trouvons chez Bramante à *Sainte-Marie-près-Saint-Satyre* et à la *Madone des Grâces*, appartient à une première manière qui fait un vif contraste avec la gravité du style qu'il adoptera plus tard à Rome et qui se rattache étroitement au goût des décorateurs du xv[e] siècle.

A Venise les constructions centrales n'étaient pas une nouveauté. Sans parler de l'influence de Saint-Marc qui y avait toujours fait prédominer l'amour des coupoles, de nombreuses petites églises, construites au moyen âge

d'après des influences byzantines, avaient conservé la disposition de l'église groupée autour d'une coupole. C'est la tradition de ces églises que l'on voit reprendre au xve siècle avec Saint-Jean-Chrysostome, San Felice, San Giovanni Elemosinario, etc.

Brescia possède un véritable bijou d'art vénitien dans sa *Madone dei Miracoli* (Pl. 12). Cette église, toute chargée des plus fins ornements tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, est très curieuse par son plan où quatre coupoles sont réparties autour de l'espace central couvert lui-même par une voûte en berceau plus basse. Les coupoles sont portées par de légers piliers ou par des colonnes en forme de candélabres, et tout cet ensemble produit des effets de perspective d'un charme inattendu.

Églises en croix latine. — Si la construction centrale convient très bien à des églises dont la dimension ne doit pas excéder sensiblement l'espace que l'on peut couvrir avec une coupole, elle ne peut s'adapter aux grandes cathédrales, et lorsque Bramante essaiera de construire Saint-Pierre de Rome en allongeant autour de sa coupole centrale quatre immenses nefs, il aboutira à un édifice qui n'a plus rien d'une église et qui est dépourvu de tout caractère utilitaire.

Mais le Saint-Pierre de Bramante sera une conception du xvie siècle. Le xve siècle est encore trop religieux, trop imprégné des traditions du moyen âge pour renoncer, par amour de la pure beauté et de la symétrie, aux formes d'églises auxquelles la chrétienté était habituée depuis des siècles et qu'elle avait ordonnées selon la logique de ses

besoins. Ce seront donc encore, pour les grandes églises, des formes allongées, en croix latine, se terminant par un chœur et un transept.

Mais alors, si, pour des raisons que nous avons indiquées plus haut, on ne se contente plus de la modeste basilique, et si, par amour du nouveau style, on ne veut plus avoir recours aux formes gothiques, quelle solution va-t-on adopter ? Alberti avait magistralement résolu le problème, et s'il y a une chose qui puisse nous étonner, c'est de ne pas voir ses successeurs s'engager aussitôt dans la même voie. Peut-être la raison de ce fait est-elle que précisément le Saint-André d'Alberti avec sa nef unique différait trop encore des formes auxquelles le christianisme était habitué, et peut-être est-ce le désir de conserver des églises à trois nefs qui empêcha les architectes de l'imiter et leur fit chercher d'autres solutions.

Pour couvrir d'une voûte en berceau une église à trois nefs, il faudrait des piliers volumineux et peu espacés : aussi les architectes italiens, qui n'aiment pas encombrer l'intérieur de leurs églises, doivent-ils le plus souvent renoncer, pour construire des églises à trois nefs, à la voûte en berceau, la vraie voûte de la Renaissance. Ils continuent à employer, comme au moyen âge, des voûtes fragmentées, telles que les voûtes d'arête, et par là le style de la première Renaissance s'unit intimement au style gothique, qui d'ailleurs règne encore en maître au xv[e] siècle dans de nombreuses régions de l'Italie (1).

(1) Le xv[e] siècle italien, bien plus gothique qu'on ne le suppose ordi-

La *Cathédrale de Pienza*, construite vers 1460, par Bernardo Rossellino, le *Dôme de Pavie* de Rochi (1487) et *Notre-Dame de Lorette* de Giuliano da Majano (1485), ces deux dernières ayant un transept à trois nefs et une grande coupole correspondant à la largeur des trois nefs, sont encore des églises gothiques par leur plan, par la sveltesse et la légèreté des proportions, par leur aspect d'ensemble, par leur conception et leur esprit. La Renaissance a modifié seulement quelques formes de détail, terminant les ouvertures par des arcs en plein cintre, ornant les piliers de pilastres ou de demi-colonnes.

Et le désir des architectes de ne pas renoncer tout à fait à l'élancement des formes gothiques se trahit par les efforts qu'ils font pour allonger leurs supports. A Pienza les colonnes sont si effilées qu'elles ressemblent presque à des colonnettes gothiques, et les piliers portent au-dessus d'un embryon d'entablement tout un énorme attique. Au Dôme de Pavie les piliers, formés d'un faisceau de pilastres, sont surmontés, au-dessus de l'entablement, d'une sorte d'attique, aussi haut que le pilier lui-même et qui porte à son tour une voûte fortement surhaussée.

Les églises qui se construisent à Rome sont inspirées du même esprit, et nous trouvons encore jusqu'à la fin du XV[e] siècle, à Sainte-Marie-de-l'Anima, à Sainte-Marie-du-Peuple et surtout à Saint-Augustin, un type d'église à

nairement, voit encore s'achever de magnifiques monuments gothiques tels que le Dôme de Milan, la Chartreuse de Pavie, la cathédrale de Côme, San Petronio de Bologne, etc.

trois nefs dont la nef centrale est très haute et couverte d'une voûte d'arête.

C'est dans un sentiment beaucoup plus classique, dans le pur style de Brunelleschi, que Giuliano da Majano construit en 1474 la *Cathédrale de Faenza*. Employant comme supports une alternance de légers piliers et de colonnes auxquelles il conserve les proportions antiques, G. da Majano réalise le tour de force de couvrir cette église d'une voûte composée d'une série de basses calottes. Tout l'ensemble conserve la légèreté, la grâce, le classicisme des basiliques de Brunelleschi.

Mais néanmoins ceci ne fut qu'une création exceptionnelle, un peu irrationnelle, et qui n'eut pas de suite. Avec la colonne on ne peut pas réaliser pratiquement le problème du soutien des voûtes. Dans l'évolution des idées de la Renaissance le progrès à accomplir, c'était, dans ces églises à trois nefs, de pouvoir remplacer les voûtes fragmentées par la voûte en berceau, cette voûte qu'Alberti avait employée pour couvrir la nef unique de Saint-André de Mantoue. Antonio da San Gallo a tenté de le faire à l'*Annunziata* d'Arezzo; et la lourdeur des supports qu'il fut obligé de construire et qui isolent presque complètement la nef centrale montre la difficulté du problème. Avec cette église nous atteignons le terme des recherches du xv[e] siècle, Bramante peut apparaître et, en résumant toutes les découvertes des architectes de la première Renaissance, il pourra créer Saint-Pierre.

Façades. — Les façades d'églises au xv[e] siècle sont rares,

surtout en Toscane; beaucoup n'ont pas été achevées, la plupart n'ont pas même été commencées; (à Florence, San Lorenzo, San Spirito, le Dôme; à Bologne, San Petronio). On peut voir là sans doute un indice des difficultés que rencontraient les architectes dans l'ordonnance de ces façades, en particulier dans celles des grandes églises. C'est en effet un problème bien compliqué que de décorer les immenses murailles terminant des nefs ayant encore la hauteur gothique, avec des éléments tels que pilastres. colonnes, entablements et frontons, dont le caractère dominant est la prépondérance de la ligne horizontale, et qui conviennent surtout à des portiques ou à des constructions peu élevées. Les formes de l'architecture antique n'ont pas d'ailleurs par elles-mêmes assez de richesse et d'ampleur pour animer les façades dont elles sont appelées à constituer la seule décoration, et la réalisation d'une belle façade ainsi conçue n'apparaît possible qu'en ayant recours à des procédés que le XV[e] siècle ne connaît pas encore et qu'il condamnerait sans doute, à ces recherches qui caractérisent le XVII[e] siècle, à la multiplication et au groupement des colonnes, à la brisure des corniches et des frontons, d'où résulte une impression de puissance décorative que ces formes employées isolément et correctement ne peuvent donner. La solution que trouveront les architectes du XV[e] siècle consistera à compléter leurs façades en ajoutant aux ordres antiques des décors sculptés ou colorés, et ce sera, comme nous le verrons. une des parties les plus intéressantes de leur art.



Cliché Alinari.

COUR INTÉRIEURE DU PALAIS DUCAL, A VENISE, PAR RICCIO.

Mais lorsqu'ils voulurent établir des façades purement architecturales, ils furent presque toujours condamnés à des échecs. La lourde et froide façade de la *Cathédrale de Pienza*, construite par Bernardo Rossellino en 1460, où l'emploi des grands arcs montre encore l'influence d'Alberti, est plus que toute autre significative des difficultés auxquelles se heurtent les architectes et de leur impuissance à les résoudre.

Quelques années plus tard cependant, apparaît à Rome une façade où se trouve réalisée, d'une façon très modeste il est vrai, mais très satisfaisante, l'union des formes antiques et des formes traditionnelles de l'Italie ; elle sera le véritable point de départ des façades de la Renaissance et sera reprise à la fin du XVIe siècle par l'art chrétien de la contre-réforme; c'est la façade de *Sainte-Marie-du-Peuple* qui, construite en 1477, est, comme celle des anciennes basiliques chrétiennes, entièrement moulée sur les nefs de l'église, avec une partie centrale élevée dominant deux parties plus basses correspondant aux nefs latérales. Des pilastres à faible saillie et des portes surmontées de frontons constituent toute la décoration. Mais, malgré le charme que l'on peut trouver à cette simplicité, il est incontestable que cette façade, qui est dépouillée de l'ornementation polychrome du moyen âge, nous paraît trop pauvre et trop nue.

La façade de *Sant'Agostino* à Rome, construite en 1479 par un architecte moins délicat, est moins plaisante encore en raison de la lourdeur de ses formes et surtout des disgracieuses volutes qui font le raccord des nefs.

Pour des églises plus petites et en particulier pour des églises à une seule nef, il était beaucoup plus facile d'établir très simplement des façades en style classique : deux pilastres portant un fronton et encadrant une porte et une fenêtre y suffisaient. On en peut voir de très jolis exemples à Sainte-Catherine et à Sainte-Marie delle Nevi, à Sienne, et à Rome à San Pietro in Montorio.

D'autres fois la façade est divisée par deux étages séparés par un entablement, par exemple à la Madone del Calcinaio près Cortone et à la Madone delle Carceri de Prato, cette dernière particulièrement intéressante par son revêtement de marbres polychromes.

Toutes les façades dont nous venons de parler sont à peu près complètement dépourvues d'ornementation sculptée et de statuaire, et font le plus grand contraste avec les brillantes façades qui venaient de se terminer en style gothique, telles que celles de Sienne et d'Orvieto, pour ne citer que les plus célèbres. La Renaissance, qui pourtant, au xve siècle, a une si grande prédilection pour l'ornementation, semble vouloir la proscrire sur les façades de ses églises. Du moins c'est ce que nous constatons à Florence et dans les régions soumises à son influence. Il n'en est pas de même au nord de l'Apennin, là où persistent les traditions gothiques, et l'influence combinée de Venise et de Milan fait au contraire construire des façades très décorées, dont quelques-unes atteignent à une extraordinaire richesse.

La première en date est la façade de *San Petronio* à



PALAIS DE SAINT-MARC, A ROME.



Clichés Alinari.

PALAIS BEVILACQUA, A BOLOGNE.

Bologne, commencée avant 1430. Elle est presque encore complètement gothique, mais l'influence de la Renaissance s'y manifeste par la terminaison en plein cintre des portes, par une certaine tendance à l'horizontalité et surtout par le style des célèbres bas-reliefs de J. della Quercia. Mais si l'on regarde l'énorme mur nu qui se dresse au-dessus des portes, on comprend que cette façade n'ait pas été achevée, et l'on se demande comment on aurait pu continuer un décor qui n'est pas à l'échelle de l'immense surface à couvrir.

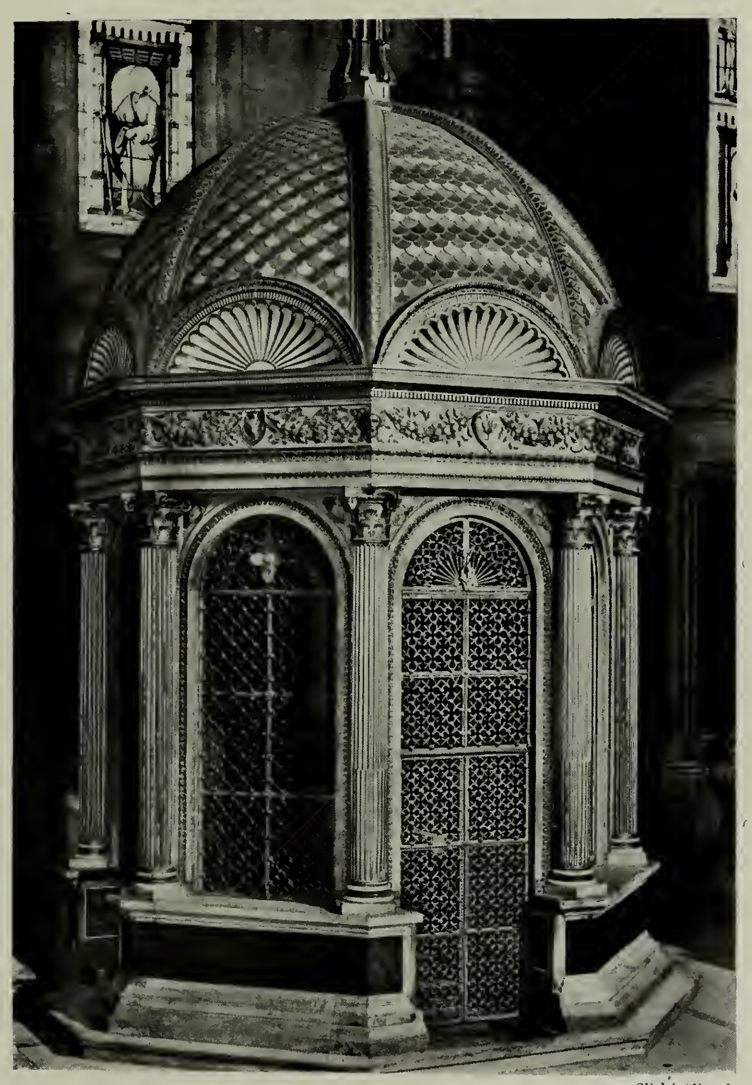
Pour éviter de retomber dans cet inconvénient, les architectes prirent souvent le parti de limiter franchement les décors à certaines parties de la façade, telles que la porte et les fenêtres, laissant tout le reste nu. Cette disposition peut produire de très beaux effets quand, comme à la cathédrale de Côme le mur s'enrichit d'un revêtement de marbres; elle est moins heureuse quand, comme à Sainte-Catherine de Bologne, le mur reste avec la nudité de ses briques apparentes.

Les façades des petites églises se prêtaient plus facilement au décor, soit que, comme à la *Madone dei Miracoli* à Brescia (Pl. 12), elles soient entièrement couvertes d'un fin réseau d'arabesques, soit que, comme à la *Madone dei Miracoli* à Venise, elles doivent leur principale beauté à la simple incrustation de marbres de couleur, soit que, comme à la *Chapelle Colleoni* (Pl. 10) à Bergame, elles associent habilement, au décor sculpté, la polychromie des marbres et la grande statuaire.

La façade de *San Bernardino* à Pérouse mérite d'être citée à part dans cette série. C'est essentiellement, par opposition aux façades architecturales, une façade conçue et exécutée par un sculpteur. Agostino di Duccio, le maître raffiné, en a fait un véritable musée de ses œuvres où l'on peut voir, à côté de statues dans des niches, toute une série de bas-reliefs encadrés dans des arabesques qui ne laissent apparaître aucune partie des murs.

On pourrait croire qu'une ornementation si riche, mais en même temps si menue et si fragmentée, ne pouvait se prêter au décor de grandes surfaces, sans engendrer par sa répétition une ennuyeuse monotonie, si la façade de la *Chartreuse de Pavie* n'était pas là pour prouver le contraire (Pl. 9). Avoir conçu une façade très belle au point de vue architectural, l'avoir couverte entièrement du plus prodigieux décor qui se puisse imaginer et avoir obtenu un effet de grande harmonie où les détails ne nuisent pas à l'ensemble, tel est le tour de force réalisé à la façade de la Chartreuse de Pavie, œuvre absolument unique en son genre.

L'intérieur de l'église de la Chartreuse, construit de 1400 à 1470, est encore entièrement gothique; nous avons là le plus frappant témoignage de la vitalité du style gothique au nord de l'Italie. Aussi la façade, bien que commencée seulement dans les dernières années du xve siècle, se ressent-elle encore de ces traditions gothiques : le trait le plus frappant de cette influence est la division de la façade par des contreforts saillants correspondant aux trois nefs et aux chapelles de l'église.



Cliché Alinari.

TEMPIETTO AU DÔME DE LUCQUES, PAR MATTEO CIVITALI.

Les deux galeries à jour qui séparent les étages ne sont pas non plus des innovations de la Renaissance, mais des traditions lombardes, ainsi que l'ornementation des contreforts par une série de statues superposées, selon une manière dont nous trouvons un curieux modèle à la cathédrale de Côme. Enfin, on peut remarquer que, si l'on excepte les colonnes de la porte centrale qui ne datent que du XVI[e] siècle, les pilastres, les entablements, en un mot tous les éléments antiques, ne jouent dans cette façade qu'un rôle secondaire. Ils ne sont employés que comme des formes décoratives et non pour marquer l'ossature et les grandes divisions de l'ensemble.

Mais, ces réserves faites, il faut rendre hommage à l'art de la Renaissance qui a su concevoir et ordonner ce décor si varié, merveilleux de finesse et d'élégance dans ses moindres détails, et qui s'associe d'une façon si parfaite aux lignes d'architecture qu'il accompagne et met en valeur sans leur nuire.

Il faut surtout louer l'étage inférieur, avec son soubassement somptueux et ses merveilleuses fenêtres, les plus belles qu'ait faites la Renaissance : entourées d'un riche bandeau, surmontées par une frise et une corniche que couronnent de brillants acrotères, elles sont divisées en deux parties comme le furent beaucoup de fenêtres de la première Renaissance, en souvenir des formes gothiques. Mais les séparations, au lieu d'être marquées par de simples colonnettes, sont faites par des sortes de candélabres qui sont de véritables chefs-d'œuvre

par la finesse de leurs formes et la perfection du goût décoratif (Pl. 10).

La partie supérieure de la façade restée inachevée devait se terminer par des frontons circulaires, alternant avec des clochetons, dans une forme très inspirée de l'architecture vénitienne et rappelant notamment les parties supérieures de la façade de Saint-Marc qui datent du début du xve siècle.

Venise a montré une très grande originalité dans la création de ses façades. Nous avons déjà signalé le décor polychrome de *Sainte-Marie des Miracoli*. Cette église est remarquable aussi par le grand fronton circulaire qui la couronne, et qui s'explique par la forme de la toiture cylindrique qui recouvre directement la voûte de l'église.

La porte qui fut construite vers 1485 au milieu de la façade inachevée des SS. Giovanni et Paolo est l'exemple le plus beau et le plus extraordinaire de l'association intime des formes gothiques et des formes de la Renaissance. De magnifiques colonnes corinthiennes portent un entablement dont la frise est décorée de rinceaux du plus pur style classique, mais, entre les colonnes et reposant sur la même base, se dressent de fines colonnettes gothiques, et tout l'entablement se brise pour épouser leurs formes.

La *Façade de San Zacharie* (Pl. 11) enfin est un monument qui n'a pas d'analogue dans l'art italien, avec sa division en cinq étages où se superposent pilastres et colonnes. Ce sont, déjà entrevues, dans un style tenant encore du



Cliché Alinari.

CHAPELLE PICCOLOMINI, A L'ÉGLISE DE MONTE OLIVETO, A NAPLES, PAR A. ROSSELLINO.

gothique, les formes que le Baroque développera au xviie siècle à Rome. Bien que n'ayant qu'un modeste décor, elle présente un aspect très brillant. grâce au nombre des ouvertures, à la multiplication des éléments architecturaux, à la variété de la disposition des étages. Elle se termine, suivant le goût vénitien. par un fronton et deux demi-frontons circulaires.

III. — *Les Palais.*

La variété que nous avons signalée dans l'architecture religieuse des diverses régions de l'Italie, nous apparaît plus notable encore dans les monuments de l'architecture civile. Dans l'architecture religieuse, l'unité d'une pensée directrice maintenait partout les mêmes principes essentiels ; dans les palais, la diversité de chaque région se manifestera plus librement, et nous aurons à signaler les caractères les plus variés et parfois les plus opposés.

A *Florence*, la ville des audacieux coups de main, des émeutes et des guerres civiles, les palais municipaux et ceux des grandes familles sont avant tout des forteresses. Malgré la tentative d'Alberti au Palais Ruccelai, c'est la tradition du Palais de la Seigneurie, reprise par Brunelleschi au Palais Pitti et par Michelozzo au Palais de Cosme de Médicis qui se perpétue et qui trouve à la fin du siècle sa plus énergique expression, dans le *Palais Strozzi* qui fut construit par Benedetto da Majano et par le

Cronaca dans un esprit plus sévère encore que le Palais Médicis. Cette formidable masse de pierre, avec son unique porte et ses fenêtres étroites, qui laissent prédominer la masse des murs et de leurs rudes bossages, avec la hauteur de ses étages dont l'effet est encore accentué par le peu de largeur de la façade, avec l'ombre puissante de sa corniche, produit la plus saisissante expression de force et de majesté (1).

Les fenêtres du Palais Strozzi sont encore géminées et cintrées cinquante ans après que Brunelleschi a donné, sur la façade de l'hôpital des Innocents, le premier exemple de fenêtres à fronton ; c'est toujours la forme traditionnelle du moyen âge qui subsiste. Le xve siècle n'a pas aimé le fronton ; il l'emploie exceptionnellement, surtout pour les portes, très rarement pour les fenêtres. Il faudra attendre le xvie siècle pour en voir surmonter systématiquement toutes les fenêtres d'un palais.

Ces palais à bossages, sans ornements antiques, dont on peut voir à Florence d'autres beaux exemples, tels que le Palais Antinori et surtout le Palais Gondi, de Giuliano da San Gallo, furent très en faveur en Italie et particulièrement en Toscane. Sienne, qui, comme Florence, avait conservé de merveilleux palais du moyen âge, continua comme elle à les imiter, et les Palais Nerucci, Spannochi et Piccolomini rivalisent avec ceux de Florence.

(1) Contrairement au Palais Pitti et au Palais Médicis, le Palais Strozzi n'a pas été agrandi et a conservé ses dimensions et son aspect primitifs.



Cliché Alinari.

CHAPELLE DE SAINT-JEAN, AU DOME DE GÈNES, PAR D. GAGGINI.

Le *Palais ducal d'Urbino* est une importation florentine, mais qui marque un abandon des formes sévères pour s'acheminer vers des formes de vie heureuse et tranquille. Le palais est non moins séduisant par l'élégance de ses lignes architecturales que par la finesse de sa décoration sculptée, de ses splendides ornements qui sont parmi les plus beaux que nous ait laissés la Renaissance. Luciano da Laurana, architecte de ce palais, fut le maître de Bramante, et c'est à lui que Bramante doit cette finesse qui caractérisa toutes ses œuvres, surtout dans sa première manière, avant son séjour à Rome (Pl. 24).

A ce moment, d'ailleurs, il se crée à Florence même divers palais, plus modestes que les demeures des grands seigneurs, où l'architecture se fait plus simple et plus gracieuse. Les murs se dépouillent de leurs bossages et s'ornementent de ces gracieux dessins gravés en noir et en blanc, auxquels on a donné le nom de graffiti. Le palais Guadagni, par le Cronaca, est un des plus heureusement réussis dans le goût nouveau, et il prépare le grand développement de ces palais à façades peintes que l'on verra dans toute l'Italie au xve siècle, et notamment dans les régions du Nord.

Les palais italiens, selon la tradition de l'architecture des pays chauds, comportent tous un grand cortile intérieur, entouré de portiques, au milieu desquels une petite fontaine met le bruit et la fraîcheur de ses eaux. C'est là que l'on vit, et c'est là qu'apparaissent les plus gracieux

éléments d'un décor qui fait le plus vif contraste avec la sévérité des murailles extérieures.

Le plus grand attrait de ces cours vient des légers portiques de colonnes qui les entourent, et qui se développent, tantôt au rez-de-chaussée seulement, comme à Florence au Palais Médicis et au Palais Gondi, tantôt en se répétant au premier étage, comme au Palais de la Chancellerie à Rome, et au Palais Bevilacqua de Bologne, dont la cour est une des plus charmantes qui se puissent voir (Pl. 15).

A l'opposé de Florence, la ville des guerres civiles, *Venise* est par excellence la ville de la sécurité publique, et l'on ne saurait voir en architecture un contraste plus saisissant qu'entre les palais florentins et les vénitiens, entre le Pitti de Brunelleschi et les maisons de Venise, toutes ouvertes au rez-de-chaussée et dont les étages ne sont que des suites de fenêtres.

Bien plus que les palais florentins, les palais vénitiens pouvaient se prêter à toutes les nouveautés de la Renaissance, et partout nous les voyons s'orner de pilastres, de colonnes, de frises sculptées, de délicats ornements couvrant la nudité des murs. La *Scuola di S. Marco* (Pl. 12), malgré la bizarrerie de certains détails (entre autres la recherche d'effets de perspective), est très séduisante par la variété de sa composition, la richesse de ses marbres et de ses sculptures, et surtout par sa brillante terminaison en frontons circulaires décorés de statues et de balustres, véritable broderie de pierre. Le *Palais Vendramini* (Pl. 13), où le décor est moins fantaisiste et moins brillant, montre

peut-être le premier exemple d'une façade de palais où les pilastres sont remplacés par des colonnes détachées, dont l'effet est incomparablement plus riche.

L'amour des Vénitiens pour la richesse et la multiplicité des ornements se manifeste plus que partout ailleurs dans la *Cour intérieure du Palais ducal* (Pl. 14), dont la décoration fut commencée à la fin du siècle. Il s'agissait là, non d'ordonner une façade, mais de décorer un bâtiment déjà construit, avec des hauteurs d'étages inégales et des fenêtres irrégulièrement espacées. Aussi en est-il résulté une œuvre à laquelle on peut reprocher d'être assez confuse, de manquer de grand parti pris architectural, mais qui n'en reste pas moins unique par sa richesse et son éclat.

Le grand escalier, qui est, non plus seulement une entrée de palais, mais un lieu solennel destiné à d'imposantes cérémonies, est tout enrichi d'un décor sculpté et les marches couvertes d'incrustations semblent un riche tapis.

Rome, dans les palais, comme dans les églises, ne joue qu'un rôle secondaire avant la fin du xve siècle. Elle construit peu, et lorsqu'elle construit, c'est en s'inspirant de l'art florentin. Les mêmes soucis de défense, alliés au sentiment de la fierté romaine, lui firent construire le rude *Palais de Saint-Marc* (Pl. 15), et plus tard, dans un sentiment plus gracieux, le *Palais de la Chancellerie*. Ce dernier palais, en raison de sa beauté, fut longtemps attribué à Bramante, mais cette attribution est aujourd'hui assez généralement abandonnée et, en voyant l'ornemen-

tation si fine et si sobre des fenêtres et la gracieuse disposition des pilastres qui rappelle le palais Ruccelai, il est plus logique de penser à quelque artiste plus étroitement rattaché que lui à l'École florentine et spécialement à Giuliano da San Gallo, dont l'influence à Rome fut si considérable à la fin du xve siècle.

A *Naples*, Alphonse d'Aragon, après avoir chassé la dynastie angevine, ne veut plus se contenter de son vieux palais féodal, et il s'adresse à Giuliano da San Gallo pour avoir une demeure digne de lui. Malheureusement le palais projeté par San Gallo, qui eût été le chef-d'œuvre de cet âge, ne fut même pas commencé.

Sans insister sur les types particuliers qui se voient dans chaque ville d'Italie, nous nous contenterons de citer les constructions de *Bologne*, qui donnent à la ville un aspect si caractéristique par leurs portiques ouverts sur la rue. Les palais sont le plus souvent bâtis en briques et sont remarquables par la brillante ornementation des portes et des fenêtres. Le magnifique *Palais Bevilacqua* (Pl. 15) est une exception à Bologne, tant par sa façade à bossages que par l'absence de portique. La cour, avec ses élégantes arcades et le beau décor de ses colonnes cannelées, est un modèle que le Palais de la Chancellerie ne surpasse pas.

Milan, tout inféodée aux traditions gothiques, ville du Nord, qui parfois semble si peu italienne, Milan résiste plus longtemps que toute autre à la Renaissance, et le *Palais des Sforza*, le plus grand de tous les palais italiens de cet âge, est, comme sa cathédrale, une œuvre toute féodale, toute

gothique, où rien n'appartient au style de la Renaissance. Quoique Milan ait fait appel à Brunelleschi, et plus tard à Michelozzo qui contruisit un palais pour la banque des Médicis, et à Filarète qui commença l'*Hôpital*, et que par la suite elle connût les formes florentines, grâce en particulier à Giuniforte Solari, elle ne se laissa pas séduire et pendant longtemps encore, dans les palais, comme dans les églises, elle resta plus que toute autre fidèle à l'art gothique.

On rencontre souvent en Italie, surtout dans les villes du Nord, sous le nom de Palazzo del Comune, della Ragione, del Consiglio, del Pretorio, des palais communaux qui comprennent ordinairement au rez-de-chaussée un portique d'entrée largement ouvert et au premier étage une immense salle de réunion. Ce sont des palais construits pour les assemblées populaires, et leur architecture correspond admirablement à leur destination. Le plus beau de ces palais est celui de Vérone, la *Loggia del Consiglio* (Pl. 13), si remarquable par l'élégance des proportions et la finesse des détails. On l'attribue à fra Giocondo, le maître qui, un des premiers, fit connaître en France le style charmant de la Renaissance italienne.

IV. — *Petits monuments.* — *Style décoratif.*

Nous venons d'étudier l'architecture italienne de la Renaissance dans toutes ses grandes œuvres et il semble que nous en ayons dit tout l'essentiel, et cependant ce qui fut

son véritable triomphe, sa gloire la plus parfaite, nous échappe encore.

En effet, les architectes de la Renaissance ont dû tout d'abord résoudre le grand problème de la construction des églises et des édifices civils, et là les questions constructives les ont si vivement préoccupés qu'ils ont souvent un peu négligé le problème décoratif : dans ces recherches de pure architecture, ils n'ont pas été aussi grands qu'ils croyaient l'être, et peut-être peut-on justement dire que leur art ne fut pas en tous points un progrès ; ils n'ont pas fait revivre l'architecture grecque, et ils ont été bien inférieurs aux gothiques. Mais dans un autre ordre de leurs recherches, ils ont été plus heureux : ils ont été par excellence les maîtres du décor.

Nous avons vu que Florence n'avait pas autant usé que l'Italie du Nord du décor sculpté, dans ses grandes œuvres architecturales. Pourtant, ce décor, c'est à Florence et par des artistes florentins qu'il s'est créé. Si, à Florence, on ne le voit pas sur les façades des églises ou des palais, on le voit dans les intérieurs, où il se crée et se développe dans des monuments de petites dimensions, tels que chapelles, tombeaux, autels, chaires, lavabos, fonts baptismaux, etc. Ce sont ces œuvres dans lesquelles se sont complu les délicats sculpteurs de la seconde moitié du xve siècle, qui nous font connaître, sous sa forme la plus exquise, la souveraine distinction, toute la finesse et toute l'élégance de la Renaissance florentine.

Assez rapidement les formes décoratives employées au



Cliché Alinari.

MONUMENT MARSUPPINI, A L'ÉGLISE DE SANTA CROCE, A FLORENCE,
PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO.

début du siècle perdirent la faveur. On renonça à ces alignements de coquilles et d'oves qu'affectionnaient Donatello et Michelozzo, et, des motifs employés par ces artistes, on retint surtout les guirlandes de fleurs et de fruits, ornées de rubans flottants et soutenues par de petits enfants.

Le décor directement inspiré de la nature, dont Ghiberti avait été au début du siècle un des plus fervents adeptes, resta plus longtemps en honneur, et il se perpétua surtout dans l'art de la terre cuite qui, par l'emploi des couleurs, ajoute encore au réalisme de l'imitation de la nature, et sous cette forme on le trouve encore dans les œuvres de Giovanni della Robbia jusqu'au milieu du xvie siècle.

Mais ce n'est pas encore là le vrai décor des maîtres de la fin du xve siècle. Pour concilier leur amour de la nature et leur respect de l'antiquité, c'est bien encore à la nature qu'ils demanderont leurs modèles, mais ils ne s'inspireront d'elle qu'à travers les œuvres antiques : ils ne chercheront pas à reproduire les fleurs et les végétaux avec une fidélité allant jusqu'à provoquer l'illusion, ils les dénatureront au contraire, ils les styliseront, comme l'avaient fait les Romains ; recourbant les branches en rinceaux, en élégantes et régulières spirales, transformant les feuillages en arabesques, en palmettes, dont les lignes géométriques ne rappellent plus les formes végétales qu'en un lointain souvenir.

D'autres éléments encore viendront s'ajouter à ce décor, éléments d'autant plus nombreux et plus variés que l'on avancera davantage dans le siècle, et ce seront toujours

des formes antiques, telles que des masques, des chimères, des candélabres, des vases aux lignes compliquées et tout chargés eux-mêmes de riches ornements.

Il faut enfin signaler la tendance de l'ornementation à envahir de plus en plus les formes architecturales. Michelozzo, qui fut un des plus passionnés décorateurs du début du siècle, n'avait cependant jamais décoré les colonnes et les pilastres, et s'était contenté de les canneler. Une des caractéristiques de l'âge nouveau sera le décor, à l'aide d'arabesques, des pilastres et plus tard des colonnes elles-mêmes.

Chapelles. — De nombreuses chapelles ont été construites au XVe siècle à l'intérieur des églises. Nous avons cité déjà les œuvres charmantes de Michelozzo. Parmi elles, la chapelle du Crucifix, à San Miniato et, dans une certaine mesure, celle de l'Annunziata à Florence et celle de l'Impruneta appartiennent à un type assez curieux de chapelles fermées, entièrement isolées, ayant même une toiture, et placées à l'intérieur d'une église. D'autres exemples encore plus frappants de ce type sont la chapelle du Saint-Sépulcre, dans l'église de Saint-Pancrace à Florence, par Alberti, et surtout ce délicieux monument qu'est le Tempietto de Matteo Civitali à la cathédrale de Lucques (Pl. 16). La Santa Casa de Lorette sera, au début du XVIe siècle, le type le plus riche de ce genre de chapelles isolées.

Mais ces chapelles sont assez rares et de caractère exceptionnel, destinées le plus souvent à abriter une image mira-



TOMBE DU DOGE PIETRO MOCENIGO, A SS. GIOVANNI E PAOLO, A VENISE, PAR P. LOMBARDI.



Clichés Alinari.

TOMBE DU DOGE ANDREA VENDRAMINI, A SS. GIOVANNI E PAOLO, A VENISE, PAR A. LEOPARDI.

culeuse. Beaucoup plus fréquentes sont les chapelles ouvertes sur les nefs ou sur le chœur des églises : ces chapelles sont souvent très riches, soit qu'elles aient été élevées en l'honneur d'un saint très populaire, soit qu'elles aient appartenu à de grandes familles qui y plaçaient leurs tombeaux et se faisaient une gloire de les embellir.

Nous reproduisons, comme un des ensembles les plus accomplis, la chapelle Piccolomini, au couvent de Monte-Oliveto, à Naples, par le Florentin A. Rossellino (Pl. 17). Cette chapelle, décorée depuis le pavé jusqu'à la voûte, si riche sans surcharge, est un parfait exemple de la distinction et de la finesse du goût florentin.

La chapelle de Saint-Jean, au Dôme de Gênes (Pl. 18), a cette particularité d'avoir son ouverture sur la nef décorée comme une véritable façade : cette œuvre splendide, construite vers 1450, est une imitation de la chapelle Pazzi, faite par un artiste milanais, Gaggini, qui associa au style de Brunelleschi la profusion d'ornements qu'aimait l'Italie du Nord.

A côté de ces deux chapelles, œuvres de sculpteurs, la chapelle de Santa Fina, à la Collegiata de San Gimigniano, par G. da Majano, peut être donnée comme un pur exemple d'une chapelle construite par un architecte.

Tombeaux. — Dans les tombes de Donatello et de Michelozzo, faites en 1425 à 1430, la statuaire occupait la plus grande place, et quant à l'architecture, elle était encore très liée, malgré quelques formes Renaissance, aux souvenirs de l'âge gothique. Au contraire, la tombe

de *Leonardo Bruni*, faite en 1444 par Bernardino Rossellino, est essentiellement une œuvre architecturale, tout à fait différente de celles qui l'ont précédée, créée dans un style nouveau, avec des éléments presque exclusivement empruntés à l'art antique. N'oublions pas pourtant de remarquer que l'antiquité ne nous a laissé aucun modèle de tombeau de ce genre, et que le monument Leonardo Bruno, malgré tous ses détails antiques, est une création originale de la pensée florentine.

Ce tombeau, où la sculpture s'allie admirablement aux formes architecturales, se compose de deux pilastres portant un entablement surmonté d'un fronton en plein cintre. Au milieu de cet encadrement semblable à un tabernacle, le défunt gît sur un lit de parade placé au-dessus d'un sarcophage. Le tympan est décoré d'un bas-relief représentant la Madone, et, sur le fronton, des anges portant les armoiries du défunt complètent cet admirable ensemble.

Ce monument eut un tel succès, il apparut si parfait, qu'il fut copié nombre de fois à Florence et dans toute l'Italie jusqu'à la fin du xv[e] siècle. Ce fut d'abord, une dizaine d'années plus tard, le *Monument Marsuppini* (Pl. 19), de Desiderio da Settignano, qui, bien qu'il ne soit qu'une reprise du précédent, est néanmoins une œuvre de premier ordre. Là toutes les formes sont encore affinées et rendues plus légères : les motifs décoratifs se multiplient et la sculpture prend une plus grande importance. Il faut remarquer les petits angelots qui, debout



Cliché Alinari.

TOMBE DU DUC JEAN GALEAS VISCONTI,
A LA CHARTREUSE DE PAVIE.

sur le piédestal, tiennent des armoiries, et plus haut sur la corniche de grandes figures d'anges vêtus tenant des guirlandes qui retombent du sommet pour encadrer tout le monument. Partout, sur le piédestal, sur le sarcophage, sur le tympan, c'est une profusion des plus délicats ornements. La société florentine du xv[e] siècle, même sur les tombeaux, a voulu écarter tout voile de tristesse et les couvrir de bouquets de fleurs. Parmi les maîtres qui plus tard reprirent ce motif, il faut citer encore Matteo Civitali et Mino da Fiesole : Mino, qui dans la tombe du comte Ugo eut la charmante idée de décorer le fond du monument par une figure de Vertu en bas-relief et qui dans la *Tombe du pape Paul II*, aujourd'hui détruite, créa une des plus importantes œuvres de cet âge. Le musée du Louvre possède une frise de ce monument qui peut nous donner une très juste idée de ce qu'a été la beauté décorative de l'art de cette époque.

La tentative la plus intéressante pour créer un type nouveau de tombeau fut faite par Antonio Rossellino dans la *Tombe du cardinal de Portugal* à San Miniato. La tombe, au lieu d'être adossée à un mur, se dispose dans l'enfoncement d'une grande niche. Là les formes architecturales sont réduites au minimum et tout l'effet est cherché dans de grandes figures d'anges qui voltigent autour du cardinal étendu sur son tombeau. Par rapport aux tombes précédentes où l'architecture dominait, on a ici le type par excellence de l'œuvre d'un sculpteur. Lors-

que à Naples Ant. Piccolomini, duc d'Amalfi, voulut élever un tombeau à sa femme Marie d'Aragon, fille du roi Ferdinand Ier, dans la belle chapelle qu'il faisait construire au couvent de Monte Oliveto, il demanda à Antonio Rossellino de faire une reproduction exacte de la tombe du Cardinal de Portugal (Pl. 17).

A côté de ces monuments, tout en marbre, il faut citer les monuments de bronze, matière alors plus coûteuse et considérée comme plus noble. Laurent de Médicis fait faire en bronze, par le Verrocchio, le tombeau de son père, et deux papes, Sixte IV et Innocent VIII, s'adressent au plus grand orfèvre florentin, à Pollaiuolo. A Saint-Pierre, la *Tombe de Sixte IV*, placée au centre d'une chapelle, celle d'*Innocent VIII*, placée contre un des piliers de l'église, quoique très différentes l'une de l'autre, sont semblables par l'idée décorative, par le luxe des ornements en fines arabesques et surtout par le nombre des statues en bas-relief. Le grand sculpteur florentin trouvait dans ces figures de Vertus un motif pour dire son amour de la beauté et plus spécialement cet amour des formes féminines qui devenait la marque de toutes les œuvres de la Renaissance à la fin du xve siècle.

Si de Florence ou de Rome on passe à *Venise*, le changement est énorme. Après les tombes volontairement modestes des Médicis, après les tombeaux des papes eux-mêmes, les tombeaux des doges de Venise apparaissent comme la plus impressionnante manifestation que l'on



Cliché Alinari.

CHAIRE DE SANTA CROCE, A FLORENCE, PAR BENEDETTO DA MAJANO.

puisse voir de la force et de l'orgueil. Avant les images religieuses, avant la Vierge et les Saints, c'est la personnalité du défunt qui s'impose à nos yeux. Les grands seigneurs de Venise nous apparaissent comme des conquérants, entourés, non de gracieuses et frêles figures de femmes et d'enfants, mais de soldats cuirassés ayant le glaive au poing. La *Tombe du Doge Nicolas Tron*, par Riccio et celle du *Doge Pietro Mocenigo* (Pl. 20), par P. Lombardi, avec leur triomphal cortège de statues, sont les plus significatives de ces tombes. Dans un style plus rapproché des nouveautés florentines, avec une plus grande place donnée à l'architecture, avec ses grandes colonnes détachées, la tombe du *Doge Andrea Vendramini*, par Alex. Leopardi, est le type des tombeaux vénitiens de la fin du xve siècle (Pl. 20).

A *Milan*, les tombes seront moins nombreuses qu'à Venise. Nous ne sommes pas ici dans un milieu aristocratique, mais sous un souverain absolu, et la *Tombe du duc Jean Galeas Visconti*, le fondateur de la cathédrale de Milan et de la Chartreuse de Pavie, beaucoup plus chrétienne que tous les monuments vénitiens, avec la grande statue de la Vierge qui en est le motif principal, est la plus somptueuse des tombes du xve siècle (Pl. 21).

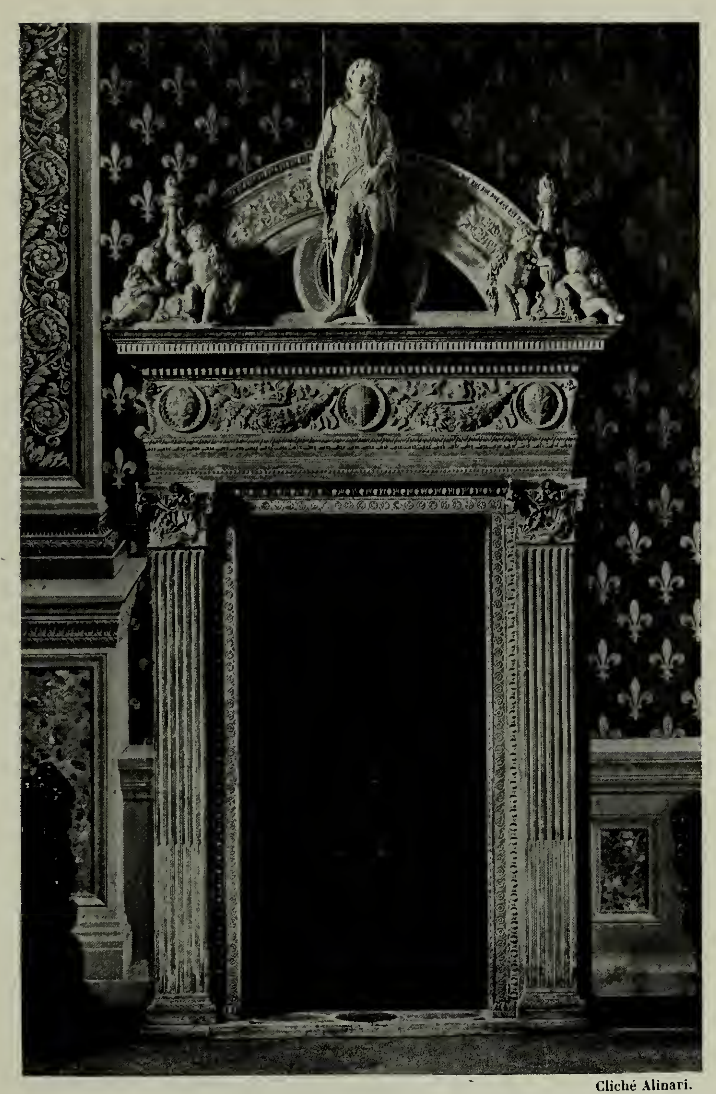
Arcs de triomphe. — A Naples, l'*Arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon* est le témoignage le plus saisissant de la suprématie de ces princes du xve siècle dont le pouvoir se substituait à celui des Républiques du moyen âge et du pouvoir religieux. L'œuvre est magnifique, l'une des plus

grandioses du xve siècle. Faite au moment où la Renaissance commence à peine, elle appartient certainement à l'un des plus grands maîtres de cette époque, et l'influence d'Alberti, plus que toute autre, y apparaît prédominante.

Autels. — Les tombeaux, les arcs de triomphe, ce sont les monuments de la vanité humaine : nous les avons cités les premiers en raison de la grande place qu'ils ont tenue au xve siècle ; mais les œuvres faites alors au service de l'idée religieuse sont non moins notables et bien plus nombreuses encore.

Les autels, au moyen âge, avaient presque toujours été surmontés de grands retables peints qui leur donnaient une solennelle majesté, qui attiraient les regards des fidèles et offraient des images saintes à leur vénération. Au xve siècle, la sculpture, considérée comme plus riche et plus majestueuse, tendit à se substituer à la peinture. On se contenta d'abord de retables composés de statues disposées dans des niches, comme au grand *Retable* de l'église Saint-François à Bologne, par les Massegne, et au *Retable Trenta* de Lucques, par Jacopo della Quercia ; mais on ne tarda pas à vouloir des formes plus intéressantes encore, et l'on préféra aux statues les bas-reliefs, beaucoup plus expressifs : ce sont de véritables tableaux que l'*Annonciation* de Benedetto da Majano, et la *Nativité* d'Antonio Rossellino, au couvent de Monte Oliveto à Naples (Pl. 17), les autels de Mino da Fiesole à la Badia de Florence, ceux de Civitali à Lucques.

Cette forme, qui eut un prodigieux succès, avait contre



Cliché Alinari.

PORTE DE LA SALLE DE L'HORLOGE, AU PALAIS DE LA SEIGNEURIE, A FLORENCE, PAR BENEDETTO DA MAJANO.

elle sa cherté; une sculpture, en marbre ou en bronze, étant toujours beaucoup plus coûteuse qu'une peinture. C'est alors qu'une famille d'artistes, les della Robbia, imagina le procédé de la terre cuite émaillée, qui avait sur le marbre le grand avantage d'être beaucoup plus économique et aussi de permettre des effets de couleur qui donnaient aux sculptures l'attrait des peintures. Et ce fut un engouement irrésistible ; partout, dans toutes les églises, dans les plus petites villes, les autels s'ornèrent des retables de Luca ; et son neveu Andréa poursuivit encore cet art jusqu'au milieu du XVIe siècle.

A côté des types que nous venons de signaler et qui s'imposaient aux artistes, les grands génies mettaient l'originalité de leurs inventions. Le plus bel autel du XVe siècle fut certes celui que Donatello fit pour l'église du *Santo* à Padoue. Cet autel, démoli au XVIIe siècle, a été reconstitué de nos jours ; malheureusement, il n'a pu l'être selon sa forme primitive, aucun dessin n'en ayant conservé la disposition générale, et toute la partie architecturale en ayant été perdue. Mais par la qualité et le nombre des statues et des bas-reliefs existant encore, on peut apprécier quelle fut son importance et sa beauté.

Les *Chaires* sont de magnifiques motifs pour les architectes et les sculpteurs. C'est par elles que renaît l'art italien à Pise et à Sienne, après les siècles néfastes du début du moyen âge, et elles seront toujours des objets de luxe, très brillamment décorés. Brunelleschi lui-même a couvert d'ornements sa *Chaire de Sainte-Marie-Nouvelle*.

Nous avons déjà dit la beauté de la *Chaire de Prato*, œuvre de Michelozzo et de Donatello. Cet art se continue dans le même esprit de grâce et de richesse dans les œuvres de Mino et de Civitali, pour dire son dernier mot dans ce chef-d'œuvre qu'est la *Chaire de Santa Croce*, par Benedetto da Majano (Pl. 22).

Les *Cantorie* sont aussi des chaires, des tribunes, non plus pour un prêtre parlant au public, mais pour ces groupes de chanteurs et d'instrumentistes qui, de jour en jour, deviennent plus nombreux dans les églises. Le développement de la musique fit naître des monuments que le moyen âge ne connaissait pas. Les premières tribunes de chanteurs faites en Italie furent sans doute celles de Donatello et de Luca della Robbia au Dôme de Florence. Mais elles ne furent pas plutôt faites qu'elles devinrent trop petites et qu'il fallut les démolir pour les remplacer par des tribunes plus vastes. Aujourd'hui ces tribunes reconstituées se voient dans l'Opera del Duomo, et quoique la Cantoria de Luca della Robbia n'ait pas pu être rétablie exactement dans sa forme première, nous pouvons encore, dans les parties originales, admirer une des œuvres les plus séduisantes de la Renaissance italienne.

Les *Fonts baptismaux* ont donné naissance à l'une des œuvres les plus célèbres de cet âge, les *Fonts baptismaux* de Sienne, œuvre dans son genre sans rivale, à laquelle ont collaboré J. della Quercia, Ghiberti et Donatello.

Dans toutes les sacristies se trouvent des *Lavabos*, presque toujours finement décorés. Au nombre des plus



ORNEMENTS DU PALAIS ORLANDINI A FLORENCE, STYLE DE MICHELOZZO



ORNEMENTS DU PALAIS D'URBINO.



ORNEMENTS DU PALAIS DE GUBBIO.



Clichés Alinari.

ORNEMENTS DE L'ÉGLISE SAN GIOBBE, A VENISE.

beaux sont, à Florence, ceux de Buggiano au Dôme, celui de Verrocchio à San Lorenzo, et celui de G. della Robbia à Sainte-Marie-Nouvelle, à Lorette celui de Benedetto da Majano et à Pavie ceux de la Chartreuse.

De cette série de petits monuments il faut rapprocher certaines parties architecturales, telles par exemple que les *Portes* et les *Fenêtres*, qui sont alors traitées avec un tel luxe qu'elles deviennent par elles-mêmes de véritables bijoux d'architecture. Les portes ont toujours été très étudiées par les artistes de la Renaissance ; elles sont, tant dans les façades que dans les intérieurs, des éléments importants des édifices et se prêtent particulièrement bien à la décoration. Les formes créées par Michelozzo se développent avec beaucoup de variété dans un sentiment toujours plus brillant et plus élégant. Parmi les innombrables chefs-d'œuvre offerts dans toute l'Italie par le xve siècle à notre admiration, nous reproduisons deux Portes de Florence, celle de l'Église de la Chartreuse d'Ema (Pl. 5), remarquable par cette finesse, cette distinction, cette pureté de formes architecturales qui ne se trouve qu'à Florence, et celle de la Salle de l'Horloge, au Palais de la Seigneurie, par B. da Majano, qui représente l'art florentin du xve siècle à son plus haut point de splendeur et qui, par sa délicate ornementation et son couronnement de statues, est sans doute la plus belle porte créée par l'art de la Renaissance (Pl. 23 et 7).

Pour bien comprendre la haute valeur architecturale de l'art florentin il faut comparer ces portes avec celles des Pa-

lais d'Urbino et de Gubbio, qui sont des œuvres d'une grande beauté, mais qui ne tirent vraiment tout leur prix que de la richesse de leurs ornements (Pl. 24).

Dans une forme moins pure, avec plus de richesse et de complication, se développe l'art du nord de l'Italie, dont les œuvres typiques se voient à la *Cathédrale de Côme* et à la *Chartreuse de Pavie.*

Les vantaux de portes ont toujours été très décorés en Italie. Le xve siècle continue la tradition du moyen âge et les *Portes du Baptistère de Florence* par Ghiberti sont parmi les plus grands chefs-d'œuvre de l'art. Les portes de Saint-Pierre par Filarète, celles de Luca della Robbia au Dôme et celles de Donatello à San Lorenzo de Florence sont d'autres brillants témoignages de l'importance des vantaux au xve siècle.

Je pourrais poursuivre cette énumération, mais il faut s'arrêter. Il me suffit de rappeler ce que les artistes de la Renaissance ont su faire avec les fontaines, les escaliers, les bénitiers, les bordures de chœur, les grilles de chapelles (voir la Grille de Prato, Pl. 8), etc. Il n'est pas de motif qui ne leur ait fourni l'occasion de charmants chefs-d'œuvre.

CONCLUSION

En résumé, la Renaissance fut une création toute florentine. Dans la première moitié du xve siècle ce style n'est pas encore connu en dehors de Florence et de la Toscane. Dans la seconde moitié du siècle, ou plus

exactement dans le dernier tiers du siècle, il se propage dans toute l'Italie, mais toujours sous l'influence et sous l'action directe des artistes florentins.

A Florence, le xv[e] siècle comprend deux divisions fondamentales. La première, qui correspond au gouvernement de Cosme de Médicis et qui, avec des artistes tels que Brunelleschi, J. della Quercia, Ghiberti et Donatello, se rattache au xiv[e] siècle par la gravité et la profondeur de sa pensée. A partir de 1460, sous le gouvernement de Pierre et surtout sous celui de Laurent le Magnifique, l'art se fait plus souriant, plus épris de dire les sentiments de joie d'une cour raffinée et d'une société heureuse.

Cet art se poursuit dans la forme la plus charmante jusqu'au jour où les invasions des armées étrangères provoquent la chute des Médicis et une violente réaction contre l'art qu'ils avaient créé.

Brusquement, le centre artistique de l'Italie va se déplacer, et c'est à Rome qu'il faut aller pour suivre la destinée de ses arts au xvi[e] siècle, sous la direction d'un Bramante, d'un Raphaël et d'un Michel-Ange.

MONUMENTS DE LA RENAISSANCE ITALIENNE
AU XVe SIÈCLE

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DÉCADES.	MONUMENTS.	AUTEURS.	VILLES.
1420	Hôpital des Innocents..................1420	Brunelleschi.	Florence.
	Coupole de la cathédrale de Florence.1425-1436	—	—
	Sacristie de San Lorenzo......... vers 1430	—	—
	Deuxième porte du Baptistère 1424-52	Ghiberti.	—
	Façade de San Petronio..............1425-38	J. della Quercia.	Bologne.
	Fonts baptismaux du Baptistère........1427	—	Sienne.
	Tombe du pape Jean XXIII..........1424-27	Donatello et Michelozzo.	Florence.
	Tombe du cardinal Brancacci..........1427	—	—
1430	Chapelle Pazzi......................1430-46	Brunelleschi.	—
	Cantoria du Dôme...................1430-40	Donatello.	—
	Annonciation à Sta Croce......... vers 1433	—	—
	Chaire extérieure du Dôme.............1433	Donatello et Michelozzo.	Prato.
	Façade de San Agostino....................	Michelozzo.	Montepulciano.
	Couvent de S. Marc..................1437-43	—	Florence.
	Chapelle du Chœur de l'Église S. Marc..1438	—	—
	Cantoria du Dôme 1430-40	Luca della Robia.	—
	Misericordia..........................1433	Bernardo Rossellino,	Arezzo.
1440	Palais Pitti	Brunelleschi.	Florence.
	Église de San Lorenzo.....................	—	—
	Église de San Spirito......................	—	—
	Lanterne du Dôme	—	—
	Palais du Parti Guelfe,.....................	—	—
	Chaire de Ste Marie-Nouvelle 1443	—	—
	Autel du *Santo*. 1444	Donatello.	Padoue.
	Noviciat de Sta Croce...................1445	Michelozzo.	Florence.
	Chapelle du Crucifix à San Miniato..........	—	—
	Chapelle de la Vierge à l'Annunziata....1448	—	—
	Chapelles....................................	—	Impruneta.
	Tombe de Leonardo Bruni 1444	Bernardo Rossellino.	Florence.
	Temple des Malatesta.............. ..1447-50	Alberti.	Rimini.
	Lavabos du Dôme 1440	Buggiano.	Florence.
	Madone di Pie di Piazza................1447	—	Pescia.
	Chapelle Cardini...........................	—	—
1450	Palais de Cosme de Médicis................	Michelozzo.	—
	Tabernacle à Or San Michele (date incertaine).	—	—
	Palais des Médicis 1457	—	Milan.
	Hôpital........... 1456	Filarete.	—
	Chapelle S.-Jean du Dôme.............1451	D. Gaggini.	Gênes.

DÉCADES.	MONUMENTS.	AUTEURS.	VILLES.
1450	Tombe Marsuppini....................1455	Desiderio.	Florence.
	Porte de San Domenico................1451	Maso di Bartolomeo.	Urbino.
	Palais Bolognini......................1454	Pagno di Lapo.	Bologne.
	S. Sébastien..........................1459	Alberti.	Mantoue.
	Palais de S.-Marc.....................1455	Inconnu.	Rome.
	Porte de l'Arsenal..................1457-60	—	Venise.
	Arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon...1452	—	Naples.
1460	San Bernadino.............. fini en 1461	Agostino di Duccio.	Pérouse.
	Chapelle Portogallo à San Miniato......1461	Manetti.	Florence.
	Chapelle Portinari..................1462-66	Michelozzo.	Milan.
	Palais des Recteurs...................1464	—	Raguse.
	Tabernacle de San Lorenzo...............	Desiderio.	Florence.
	Façade de Ste Marie-Nouvelle... finie en 1471	Alberti.	—
	Chœur de l'Annunziata.................1460	—	—
	Palais Ruccelai .... vers 1460	—	—
	Tombe du Cardinal de Portugal........1461	Ant. Rossellino.	—
	Retables à la Badia......................	Mino da Fiesole.	—
	Loggia du Pape........................1460	Federighi.	Sienne.
	Église et Palais.......................1460	Bernardo Rossellino.	Pienza.
	Palais Ducal.......................1460-70	Luciano de Laurana.	Urbino.
1470	Façade de Ste Marie-Nouvelle...........1470	Alberti.	Florence.
	Sacristie de Ste Félicité...............1470	Inconnu.	—
	Chapelle Piccolomini à Monte Oliveto ...1470	A. Rossellino.	Naples.
	Cathédrale............................1474	G. da Majano.	Faenza.
	Tempietto au Dôme	Matteo Civitali.	Lucques.
	Porte de l'Horloge au Palais Vieux......1475	B. da Majano.	Florence,
	Palazzo del Consiglio.................. 1476	Fra Giocondo	Vérone
	Ste Marie-du-Peuple... 1472	Meo del Caprino.	Rome.
	S. Augustin.............................	—	—
	Chapelle Colleoni.....................1470	Amadeo.	Bergame.
	Chartreuse 1472	—	Pavie.
	Église d'Abbiate grasso............... 1477	Bramante.	Milan.
1480	Sacristie de Ste-Marie-près-S.-Satyre.....1488	—	—
	Palais Strozzi.......... 1489	B. da Majano.	Florence.
	Tombe du pape Sixte IV.................1489	Pollaiuolo.	Rome.
	Tombe du comte Ugo...................1481	Mino da Fiesole.	Florence.
	Tombe du doge Nicolas Tron.......	A. Rizzo.	Venise.
	Palais Ducal, cour intérieure...........1483	—	—
	Tombe du doge Pietro Mocenigo........1481	Pietro Lombardi.	—
	Ste Marie-des-Miracles.................1480	—	—
	Scuola di San Marco...................1485	—	—
	Palais Vendramini Calergi........... ...1481	Inconnu.	—
	Palais Bevilacqua.....................1484	—	Bologne.
	Madone del Calcinajo..................1485	Francesco di Giorgio.	Cortone.
	Madone delle Carceri..................1488	G. da San Gallo.	Prato.
	Sacristie de San Spirito................1489	—	Florence.
	Porta Capuana.... 1484	G. da Majano.	Naples.
	Palais de la Chancellerie..............1486	Inconnu.	Rome.

ARCHITECTES ET SCULPTEURS DU XVe SIÈCLE

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Les lettres A et S indiquent si les artistes ont été plus particulièrement architectes ou sculpteurs.

Brunelleschi..........	1377-1446	A	Mino da Fiesole.	1431-1484	S
J. della Quercia....	1374(?)-1438	S	Giuliano da Majano...	1432-1490	A
Ghiberti..............	1378-1455	S	Verrocchio...........	1435-1488	S
Donatello.............	1386-1466	S	Civitali................	1435-1501	S
Michelozzo............	1391-1472	A	A. della Robbia.......	1435-1525	S
Luca della Robia......	1400-1482	S	Antonio Rizzo........	....-....	A
Filarete..............	....-....	A	Pietro Lombardo.....	1442-1510	S
Alberti...............	1406-1470	A	B. da Majano.........	1442-1497	S
Bernardo Rosselino...	1409-1464	A	Bramante.............	1442-1514	A
Buggiano.............	1412-1462	A	G. da San Gallo.......	1445-1516	A
Agostino di Duccio....	1148-1481	S	Amadeo..............	1447-1522	A
Ant. Rossellino.......	1427-1478	S	A. Leopardi...........	1450-1515	S
Desiderio da Settignano......	1428-1464	S	Leonard de Vinci.....	1452-1519	AS
Antonio Pollaiuolo....	1429-1498	S	Le Cronaca...........	1454-1509	A
Giuniforte Solari.....	1429-1481	A	Ant. da San Gallo.....	1455-1534	A

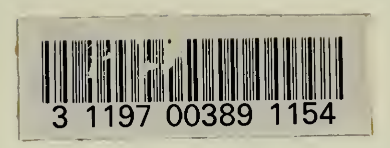
ŒUVRES CLASSÉES PAR NOM DE LIEUX

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

16238-11. — Corbeil. Imprimerie Crété.

DATE DUE


3 1197 00389 1154

